

496

Octubre 1991



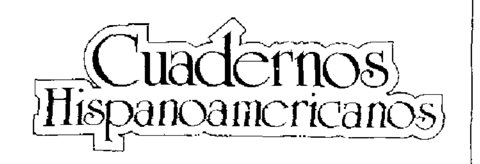


REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

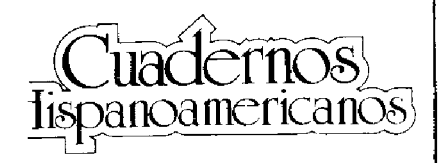


496

Invenciones y ensayos

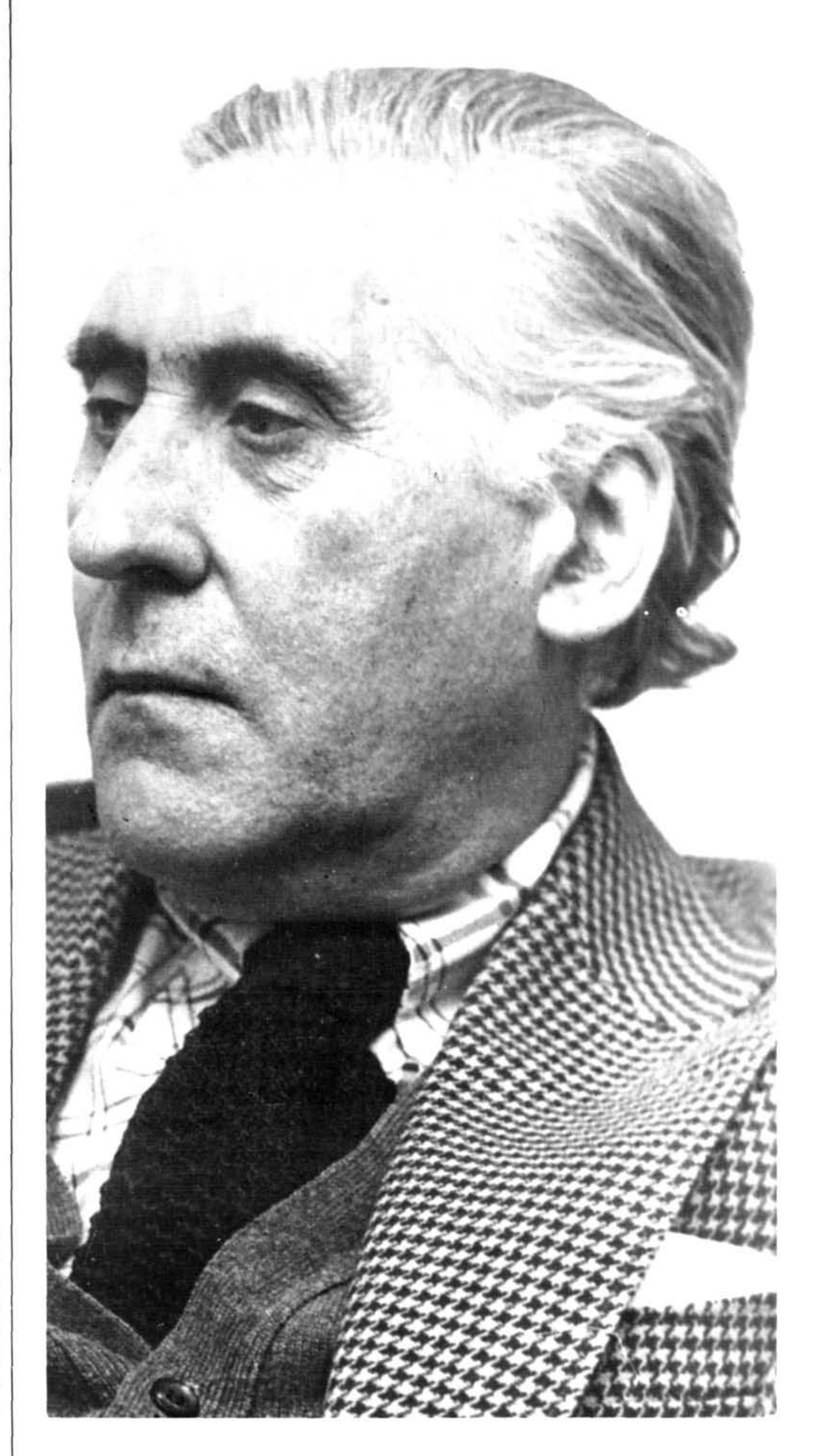
Notas

Lecturas



496

INVENCIONES Y ENSAYOS



Con este ensayo sobre nuestro amigo y colaborador Ricardo Gullón, recientemente fallecido, queremos homenajear la memoria de uno de nuestros mayores críticos.



De la lectura a la crítica

Los caminos de Ricardo Gullón

El crítico no es un juez; es, o debe ser, un lector por vocación, un *amateur* pasado al profesionalismo de la lectura.
Ricardo Gullón

1. Persona y personaje

Imposible resulta escribir fríamente acerca de Ricardo Gullón, separando el personaje público —el crítico, el investigador—, de su persona. Ello resulta evidente en las notas aparecidas en ocasión de su muerte, en las cuales predominan las referencias a su personalidad antes que a su obra y su actuación. Aquella imagen fuerte y definida donde confluían el saber, el ingenio, el sentido de la amistad, el humor y un estilo vital alegre, categórico y entusiasta, está demasiado próxima todavía, pero ya es hora de hacer un balance —provisorio y perfectible—, de la significación del personaje dentro del mundo hispánico.

En la Argentina lo conocimos al final de la década de los cuarenta, gracias a la mediación de Guillermo de Torre, quien lo introdujo en las revistas *Realidad, Sur, Ficción,* comentó sus libros y nos los recomendó personalmente. Juzgaba con acierto don Guillermo que Gullón poseía un espíritu universal —que él reconocía en pocos españoles—, imprescindible para sintonizar con lo que denominaba la *porosidad* americana.

Como en el caso de los personajes galdosianos, que él conoció como nadie, su aparición fue progresiva: primero nos llegó su nombre, sus artículos en aquellas revistas argentinas, en *Insula* y *Cuadernos Hispanoamericanos*; posteriormente, sus primeros libros y, finalmente, él mismo en un viaje por América que culminó en la Argentina —Buenos Aires y Mendoza—, en junio de 1970. Su magisterio crítico prendió en mi universidad, donde persona y personaje siguen siendo presencias imborrables, y mantuve con él una larga correspondencia, desde 1962 hasta pocos días antes de su muerte.

Pero este artículo no pretende ser una biografía de Gullón, sino una descripción de sus caminos desde una vocación apasionada de lector, de humanista y «liberal

templado», lleno de inagotable curiosidad ante el espectáculo del mundo y de los hombres, hacia el encuentro con la obra literaria que culmina en un asedio crítico que desborda los límites del texto, en procura de los niveles de la categorización genérica y morfológica y de la teoría literaria.

Su primer encuentro con la literatura se produjo en su Astorga cuyo sustrato —tierra natal, antepasados, familia, amigos de infancia y juventud—, estuvo muy presente en él, hombre tan arraigado en sus afectos como universal en sus preferencias intelectuales. De allí vino la vocación temprana, pero ella se activó poderosamente en el Madrid de finales de la década de los veinte, cuando estaba acabando su carrera de Leyes y simultaneaba la vida alegre de la bohemia estudiantil con omnívoras lecturas, con la camaradería literaria y la redacción de sus artículos primeros en *El Faro Astorgano, La Mañana*, de León; *El Noticiero*, de Cáceres.

Muchas veces tuvimos ocasión de escuchar de sus labios, en charlas informales o en conferencias, la evocación de aquellos años turbulentos y brillantes, previos a la guerra civil —la época de Ortega, Valle-Inclán, Unamuno y los jóvenes del 27—, cuando en la casa y en la tertulia de Benjamín Jarnés[1] conoció a Ildefonso Manuel Gil —que sería su amigo de toda la vida—, a Agustín Miranda Junco, Enrique Azcoaga, Valentín Andrés Alvarez, Antonio Espina, Jaime Torres Bodet, Antonio Marichalar, Vicente García Romero, Julio Angulo. Con algunos de ellos compartió la aventura juvenil de las revistas. La primera, *Brújula*, dirigida por Angulo y de la cual fuera él mismo secretario. Luego vendría *Boletín Ultimo*, que tuvo un solo número y un solo suscriptor, Juan Ramón Jiménez. Más larga vida y mayor importancia tendría *Literatura*, aparecida en 1934 y de la cual salieron seis números de notable calidad. Por entonces codirigió con Ildefonso Manuel Gil y Benjamín Jarnés la PEN Colección. (PEN, él mismo lo ha aclarado, significaba Poesía, Ensayo, Novela, y no *Pen, Pluma*)[2].

En 1933 había ingresado en la carrera judicial y la vocación literaria discurría paralelamente a través de aquellas labores editoriales, en sus lecturas, artículos, reseñas y en su ejercicio de incipiente novelista cuya primera manifestación fue *Fin de semana*, un esbozo narrativo de 1934.

Escribía, además, en el *Diario de Madrid*, en cuya sección *El mundo de los libros*, su firma alternaba con las de Guillermo de Torre y Benjamín Jarnés. Allí hizo crítica de arte y de poesía. Dentro de esta última recordaremos el comentario de *La voz cálida* de su extrañable amigo Ildefonso Manuel Gil, editado como número séptimo de la PEN Colección. (El primero había sido *San Alejo*, de Jarnés.)[3]

Pero la tragedia de la guerra civil ya estaba encima y Gullón, como tantos otros, tuvo que ser protagonista y testigo de cómo, en esas horas de crisis, queda muy poco espacio para quienes procuran que prevalezca su voluntad de equilibrio por sobre las pasiones del momento. (El mismo ha contado un episodio de aquellos días, cuando Guillermo de Torre y Benjamín Jarnés fueron acusados de frecuentar la embajada de Italia, donde trabajaba Angela Mariutti, la viuda de Angel Sánchez Rivero. Gullón

[1] *Ricardo Gullón, «Persona y personaje en Benjamín Jarnés», en* Jornadas Jarnesianas, *Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988, pp. 89-106.*

[2] *Id., «Benjamín Jarnés», en* Insula, *46, 15-10-1949, pp. 7-8.*

[3] *Id., «El mundo de los libros; Monografías de arte», en* Diario de Madrid, *12-1-1935, p. 4; Id., «Libros del día; poesía de amor», en* Diario de Madrid, *24-1-1935, p. 4.*



procuró ayudar a Torre en aquel trance, pero éste eligió pronto el camino de su autoexilio)[4].

El, en tanto, fue nombrado Fiscal de la rebelión militar en Madrid y allí permaneció hasta julio de 1937, fecha en que se trasladó a Alicante como Fiscal de su Audiencia. Luego vendrían nuevos destinos, en especial Santander, donde vivió largos años.

La vocación literaria se mantendría activa durante toda esa etapa. En plena guerra, en 1937, le escribía a Guillermo de Torre desde Alicante, agradeciéndole su invitación para que colaborara en la revista *Sur* de Buenos Aires, y en 1938, en ocasión de la polémica entre su amigo y Antonio Sánchez Barbudo, en torno del tema de literatura liberal frente a literatura dirigida, le enviaba su solidaridad repudiando el sectarismo de su oponente[5].

Dos años más tarde, en 1940, se produce el reencuentro epistolar entre ambos amigos cuando Torre le escribe desde Buenos Aires dándole noticias de su vida y trabajos[6], y así se inicia una larga correspondencia, un intercambio abundante de libros, revistas e informaciones que testimonian la continuidad de una relación montada sobre la base de aquella común vocación de hombres de letras.

Durante los años grises de la posguerra, sus deberes de magistrado tampoco interrumpieron la actividad literaria de Gullón, y es por entonces cuando aparece su primer libro crítico, una *Vida de Pereda*, publicado en 1944, que no innova en las reglas tradicionales del género, entra de lleno en materia sin planteos teóricos previos y se limita a una completísima caracterización del novelista santanderino ubicado en su momento histórico-literario. (Cuando en 1951 aparezca *Cisne sin lago. Vida y obras de Enrique Gil y Carrasco*, se advertirá una mayor elaboración: procurará determinar las propensiones esenciales del gran romántico, la génesis de su producción, sus relaciones con sus contemporáneos —desde Espronceda hasta Humboldt—, en suma, la complejidad del personaje reconstruido a través de su obra. Un procedimiento sincrónico le había servido para esta presentación: la descripción de Astorga, patria común del biógrafo y del biografiado, donde se superponen el paisaje natural y el urbano, el espacio histórico y el actual y, en tres tiempos, el pasado medieval, el presente romántico de Gil y Carrasco y el presente del propio Gullón).

Pero antes vendría *Novelistas ingleses contemporáneos* (1945), libro que coloca a su autor en un lugar muy respetable dentro del reducido elenco de críticos españoles que por esos años se dedicaban a las literaturas extranjeras. Como lo señalara Guillermo de Torre, esta obra contenía «[...] la mejor galería de retratos, en nuestro idioma, desde Meredith a Maurice Baring, desde los victorianos a los georgianos, pasando por Conrad, Lawrence, Joyce, Huxley, Virginia Woolf, Morgan, etc.»[7]

Paralelamente seguía manando la veta del narrador que culmina y cierra en su segunda y última novela, *El destello*, de 1948, comentada por Guillermo de Torre en la revista argentina *Realidad*, a fines de ese mismo año, con elogios, no sólo de las virtudes del novelista, sino de su saber en técnicas y estructuras nuevas y matices estilísticos.

[4] *Id.*, *«Persona y personaje en Benjamín Jarnés»*, Loc. cit., *pp. 104-105.*

[5] Carta de Ricardo Gullón a Guillermo de Torre, *23-10-1937; Id., 12-3-1938.*

[6] Carta de Guillermo de Torre a Ricardo Gullón, *16-3-1940.*

[7] *Guillermo de Torre, «Ricardo Gullón:* El destello», *en* Realidad, *12 nov.-dic. 1948, pp. 369-370.*



Al año siguiente, en 1949, aparece, en volumen conjunto con un ensayo de José Manuel Blecua, un estudio sobre *La poesía de Jorge Guillén* que revela a un excelente crítico de poesía que se adentra, sin apoyos sustanciales en la investigación anterior, en el difícil universo del gran poeta contemporáneo. Su análisis se ciñe a la sola base de la lectura analítica, tan atenta al plano del pensamiento creador como al de la expresión poética. No intenta explicar los poemas ni suministrar una clave reveladora, sino sugerir un punto de partida para la interpretación. Por esa vía va esclareciendo las actitudes del poeta y los atributos esenciales de su poesía: su objetividad, su sentido cabal de la palabra situada en el poema, su dinamismo.

Ese depurado anclaje en la operación de lectura no excluía de su crítica una base de conocimiento de los nuevos métodos de la estilística, y así lo había advertido Guillermo de Torre, quien, en una carta alusiva a un reciente libro de Casalduero, le anticipaba su disentimiento frente a estas nuevas prácticas de análisis: «Todo eso es pedantería germánica, o la vieja crítica gramatical del siglo pasado con supuesta piel nueva. Por haber dicho yo hace tiempo algo parecido, tuve un pequeño disgusto con Amado Alonso, fanático de ese pequeña secta.»[8]

Precisamente por mediación de Torre colaboraba Gullón regularmente en *Realidad* y, en forma esporádica, en *Sur*. Ambos tenían conciencia clara de sus respectivas funciones de «liberales templados» que, desde dentro y desde fuera de España, procuraban establecer un puente entre ambas orillas. Bajo la firma de Gullón aparecen varias colaboraciones con el título de *Carta de España*, en los números siete, diez, doce y catorce de *Realidad*; otras firmadas por *Un corresponsal* pertenecían a José Luis Cano. En la primera de las suyas, Gullón se ocupa de los premios literarios y, especialmente, del prestigio del *Nadal* y el *Adonais* frente a la escasa reputación de los premios oficiales. Acababa de obtener el segundo de ellos el libro *Alegría*, de José Hierro, y sobre él escribe Gullón logrando un perfil completo del poeta y una acertada caracterización de su poesía. En otra de estas *Cartas* se ocupa de novelas recientes, también aparecidas por influjo de los premios; sin embargo, concluye, desde *Tigre Juan* no se ha creado un personaje incitante y verdadero. En notas posteriores, generaliza este juificio desfavorable extendiéndolo al ensayo, la poesía, la crítica y al clima literario. Por el contrario, juzga que se escriben excelentes estudios sobre el pasado, cuyos autores no descienden de la crítica militante.

Estas *Cartas de España* y otras suyas análogas aparecidas posteriormente en *Sur*, *Ficción* y hasta en *Blanco y Negro*, boletín de la editorial Losada, permitieron que el público hispanoamericano conociera un panorama veraz y objetivo del estado de la literatura en la península en una etapa de incomunicación e incomprensión[9].

[8] Carta de Guillermo de Torre a Ricardo Gullón, 26-8—1948.

[9] *Ricardo Gullón, «Carta de España; Premios literarios», en* Realidad, *7 en.-feb. 1948, pp. 96-100; Id., «Carta de España. Dos novelas recientes», 10 jul.-ag. 1948, pp. 75-80; Id., «Carta de España; la crisis de la crítica», 14 mar.-ab. 1949, pp. 184-189.*



2. El camino definitivo

Vivir no significa aquí caminar incesantemente hacia ninguna parte, sino sencillamente dejarse estar y esperar que un futuro sin enigmas llegue por sus pasos contados.
Ricardo Gullón

Tan fiel había permanecido Gullón a su vocación literaria, desarrollada a la par de su impecable actividad de magistrado que, en 1953 —contaba ya cuarenta y cinco años— decidió doblar aquella página de su biografía, marcharse a Puerto Rico y abrazar definitivamente una carrera de investigador, de profesor y de crítico literario que culminaría, luego, en las universidades norteamericanas en el máximo nivel académico de emérito.

En cada vida individual existe un momento decisivo en el cual la vida parece girar sobre un gozne, hubiera dicho su camarada Jarnés. Añadiremos que no siempre ese momento deja huellas visibles en la superficie. En el caso de Gullón, la clausura de la etapa previa, su instalación en Puerto Rico y su trayectoria posterior, tienen matices singulares, aunque casos análogos de ruptura y apertura se habían dado ya, más entre los exiliados que entre quienes se quedaron en España.

Llegó como profesor visitante a la Escuela de Leyes, en agosto de 1953 y permaneció hasta junio de 1955. El propósito principal de su viaje era recoger de labios de Juan Ramón Jiménez datos para un libro sobre él mismo y sobre el modernismo. Años después describía su estado de ánimo ante esta decisión que, a la vez que cambiaba su rumbo futuro, establecía una nueva perspectiva de lo vivido: «Recorriendo las solitarias avenidas del parque tuve la extraña impresión de que en ellas estaba cumpliéndose mi destino. Recapitulé en instantes, como dicen suele ocurrir en el punto de la muerte, veinte años de mi vida, y lo pasado me pareció de pronto vano y en parte perdido.» Y agrega: «Vivir no significa aquí caminar incesantemente hacia ninguna parte, sino sencillamente dejarse estar y esperar que un futuro sin enigmas llegue por sus pasos contados.»[10]

¿Vida perdida porque no había transitado por el rumbo único de la vocación verdadera? ¿Vida ajena, en cuanto había dilapidado parte de su tiempo en labores que no correspondían a su destino auténtico? Ahora el vivir ya no sería un «caminar incesantemente hacia ninguna parte», pero lo cierto es que el nuevo camino, el definitivo, estaba preparado por el anterior, el de la vocación puesta a prueba cada día, el del lector fervoroso, de curiosidad universal, el del crítico a la búsqueda de nuevos métodos para interpretar y explicar la obra literaria.

Lo recibían unos anfitriones excepcionales, Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí, y ellos lo introdujeron en el ambiente universitario de la isla.Hemos dicho que había viajado para escribir sobre el modernismo y sobre Juan Ramón, y de inmediato se puso a la tarea de recoger sus opiniones. De allí surgió un primer libro, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (1958), memoria y diario de esas expe-

[10] Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, *Madrid, Taurus, 1958, p. 35.*

riencias, rico en datos y observaciones de ambos y del cual surge un retrato directo —uno de los más completos—, de Juan Ramón, y otro, indirecto, pero fidelísimo, de su interlocutor. No sólo se ocupa Gullón de trabajar sobre materias literarias, sino de vivir, y su libro registra su comprensión de América, de su música, «entrañable expresión de las complejidades que constituyen estos pueblos, estas almas sometidas a tantas influencias encontradas, a tantos inevitables desgarramientos»[11].

Vista el pueblo de Ciales, donde había nacido su mujer, Luisa, y Humacao, de donde viniera su abuela. Y revela una extraordinaria sensibilidad frente al paisaje, poco común en los escritos españoles de su generación. Merecerían, quizás, una antología los textos paisajísticos intercalados en este libro de género tan complejo: conversaciones, memorias, diario fragmentado. Quizás estaba detrás la huella de una obra que le había regalado en su juventud Jarnés, «un libro extraordinario» —recuerda muchos años después—, las *Conversaciones con Goethe* de Eckermann[12]. Lo cierto es que se establece una relación entrañable entre el visitante y el poeta y su mujer, en «aquella atmósfera de grata serenidad y equilibrio perfecto entre creación y convivencia» en que ambos vivían. Guillermo de Torre —y otros, probablemente—, le habían advertido que procurara no chocar con Juan Ramón. Torre, refiriéndose al viaje que aquél había hecho a Buenos Aires en 1948, le contaba que había estado encantador «[...] y amistó íntimamente con personas que antes nos habíamos mantenido a cierta distancia de él, como yo mismo»[13]. Lo cierto es que Gullón no chocó con sus anfitriones y disfrutó de una comunidad académica cordial y placentera entre puertorriqueños como el Rector Jaime Benítez, Margot Arce, Nilita Vientós, argentinos como Luis Arocena y Enrique Luis Revol, españoles como Francisco Ayala y Federico de Onís.

Durante aquellos dos años comienza a crecer lo que será uno de los núcleos temáticos centrales de la labor crítica de Gullón hasta el final de su vida: el modernismo. Volverá a Puerto Rico en 1958, ya como profesor en la Facultad de Humanidades y, sobre todo, como organizador de la Sala Zenobia-Juan Ramón. Fueron aquellas unas intensas jornadas de trabajo apasionado que recuerdan con admiración quienes las compartieron con él[14].

Entre tanto, completaba sus estudios sobre el poeta andaluz y sobre aquel movimiento. Porque, coincidiendo con las tesis de Onís y de Juan Ramón, piensa Gullón que el modernismo es un movimiento complejo en el cual concluyen desde la herencia romántica y el lirismo becqueriano hasta las corrientes mayores del parnaso y el simbolismo. Sólo así puede comprenderse la esencial unidad de la obra de poetas como Darío, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. Este planteo conlleva una serie de cuestiones que él definirá con entusiasmo y con pasión polémica. La primera, referida a las relaciones entre el noventaiochismo y el modernismo, se articula como un rotundo rechazo de la interpretación de Guillermo Díaz-Plaja: no hay oposición real entre ambos, puesto que el primero no es un movimiento literario, sino un estado de espíritu determinado por la coincidencia en cuatro o cinco afirmaciones de carácter moral más que político. Tampoco existen problemas de precedencia entre España e Hispa-

[11] Ibíd., *p. 61.*

[12] *Id., «Persona y personaje en Benjamín Jarnés»,* Loc. cit., *p. 99.*

[13] Carta de Guillermo de Torre a Ricardo Gullón, *16-9-1953.*

[14] *Antonio Sánchez Romeralo, ed., «Homenaje a Ricardo Gullón», coloquio en la Universidad de California, Davis, 1-4/5-1988, en* La Torre, *III, 10 ab.-jun. 1989.*



noamérica con respecto a la aparición del modernismo, puesto que éste nace de una actitud común que ha entrado al mundo hispánico por diversas vías. También desmiente la acusación de esteticismo hecha al modernismo, porque en él perdura la rebeldía romántica que lo lleva a rechazar, mediante imágenes de perfección estética, la realidad chabacana y burguesa. Refuta, asimismo, lo que califica de mito inventado por Azorín de una supuesta generación del 98, y sostiene que la determinación de generaciones y la atención a lo biográfico e histórico sirven sólo para desbrozar el terreno, pero que la crítica debe concentrarse en una perspectiva más universal y formalista.

Este es, en síntesis, el camino recorrido desde su primer libro sobre el tema, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (1958) y los sucesivos, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (1960), *Direcciones del modernismo* (1964) y *La invención del 98 y otros ensayos* (1969). Volverá luego sobre el modernismo y sobre Jiménez, pero lo esencial de este núcleo teórico está ya completo y centrado, sobre todo, en el análisis de la obra del poeta andaluz, comprometido con lo más entrañable y esencial del hombre. «La génesis de la creación puede, en ocasiones, ayudar a entender la creación misma, o alguno de sus aspectos», piensa Gullón y, sin descuido de los aspectos históricos, tiende a concentrarse cada vez más en el estudio de la obra poética.

Simultáneamente van imbricándose otras direcciones de su crítica. En primer lugar, su atención retorna al siglo XIX. En ocasión de comentar su libro sobre Pereda, le escribía Guillermo de Torre: «Pero ¿quién nos iba a decir —al menos a mí— que íbamos a discutir un día sobre los del siglo XIX, es decir, a interesarnos por ellos?» Y le manifestaba su preferencia por Galdós y, secundariamente, por Valera y Clarín[15].

Galdós será, también, la gran figura del XIX que atrapa la atención de nuestro crítico desde los comienzos de la década de los cincuenta, según se advierte a través de una serie de artículos publicados en *Insula* y *Cuadernos Hispanoamericanos* y que culminan con su edición de *Miau,* publicada en 1957 por la Universidad de Puerto Rico con una extensa introducción que pasaría a integrar su libro *Galdós, novelista moderno* de 1960. De ella se ocupó con elogio Guillermo de Torre en un artículo de *La Nación* titulado *Redescubrimiento de Galdós,* donde destaca, sobre todo, cómo Gullón acierta al ubicar al novelista en el lugar que le corresponde: comparable a Cervantes dentro de las letras españolas, y con Balzac, Dickens y Dostoiewski en las universales[16]. De este juicio disiente un crítico español exiliado en Buenos Aires, José Blanco-Amor, quien considera que Gullón exageraba sus tesis y sus aproximaciones entre Galdós y los modernos[17].

Lo cierto es que, tanto los diferentes artículos de Torre publicados a partir del centenario de 1943 como los de Gullón, contribuyeron apreciablemente al proceso de revaloración de Galdós. Tampoco esta dirección de los estudios de Gullón se cierra en aquella fecha, sino que se prolonga durante muchas décadas, según veremos luego.

Otra línea de sus investigaciones que surge a partir de aquellos años de Puerto Rico, corresponde a la obra de Machado. Ya se anticipaba en un artículo publicado en *Insula* en 1949, pero alcanza una manifestción ejemplar en su librito *Las secretas*

[15] Carta de Guillermo de Torre a Ricardo Gullón, *24-3-1946.*

[16] *Guillermo de Torre, «Redescubrimiento de Galdós», en* La Nación, *9-3-1958. (También en* El fiel de la balanza, *Madrid, Taurus, 1961, pp. 201-209).*

[17] *José Blanco-Amor, «*Miau *como justificación de la modernidad de Galdós», en* Sur, *265, jul.-ag. 1960, pp. 60-68.*



galerías de Antonio Machado, de 1958, y continuará luego en varios artículos sobre aspectos estilísticos hasta culminar en su obra de 1970. *Una poética para Antonio Machado*. En *Las secretas galerías de Antonio Machado* logra, pese al carácter extremadamente acotado de su enfoque, recrear la totalidad de esa poesía, la naturaleza de sus imágenes que «[...] responden a una visión poética de la irrealidad y cristalizan en un lenguaje personal [...]». Poesía existencial y esencial a la vez, consigue su esencialidad por el camino de la temporalidad, piensa Gullón[18].

3. Un español en América

El salto había sido definitivo y los retornos a España no desmintieron la radicalidad de su opción, la cual se hace más neta a partir de 1960, cuando Gullón se instala en los Estados Unidos, primero en la Universidad de Texas en Austin, hasta 1974; luego, en Chicago hasta 1979 y, en la etapa final, como profesor visitante en la Universidad de California, en Davis.

Esos años que van entre 1960 y 1980 constituyen la etapa más fructífera en la obra de Gullón. Continúa trabajando en aquella veta central de sus estudios sobre el fin de siglo y extiende su examen a otra de sus figuras capitales sobre la cual escribe un libro tan sobresaliente por su enfoque como por sus interpretaciones, *Autobiografías de Unamuno* (1964). A partir de la identificación entre novela y autobiografía, postulada por el propio Unamuno, estudia el valor y función de los diferentes elementos y técnicas. Así, ese mundo complejo va adquiriendo ante los ojos del lector profunda coherencia y unidad y los distintos recursos —desdoblamiento y duplicación, autonomía del personaje, monólogos y diálogos—, aparecen articulados en un repertorio formal subordinado a la intención del novelista. Del estudio surge, según Gullón, la necesidad de revisar el concepto de realismo.

Especialmente a partir de este libro, se hace evidente que Gullón ha avanzado notablemente en su camino desde la lectura hacia la crítica, y si la primera continúa perfeccionándose, no menos puede decirse de la segunda que revela, cada vez mayor precisión, el manejo de nuevos conocimientos teóricos y de los métodos críticos en auge: el *new criticism*, hegemónico en la crítica norteamericana desde los años cuarenta—, la estilística, el estructuralismo. Nada de ello se manifiesta en procedimientos mecánicos de análisis a la vista del lector, ni en metalenguajes herméticos, sino asimilados en una mirada crítica que escudriña, interpreta y explica con creciente eficacia sin que se afecte la claridad de su discurso. Gullón, dentro de una práctica habitual en el mundo hispánico, opta por el discurso ensayístico que se dirige a un destinatario múltiple, desde el especialista hasta el público culto.

Esta creciente pericia en el dominio de los nuevos métodos de la crítica le sirve especialmente en su lectura de Galdós, y de allí surgirán varios libros importantes, el primero de ellos *Técnicas de Galdós* (1970) donde reúne una serie de trabajos pre-

[18] *Ricardo Gullón,* Las secretas galerías de Antonio Machado, *Madrid, Taurus, 1958, p. 58.*

[19] *Id.,* Técnicas de Galdós, *Madrid, Taurus, 1970, p. 12.*



viamente publicados, encabezados por una Introducción donde declara el propósito de centrarse en lo que llama «la forma de la invención» y «la invención de la forma» acuñados en el objeto verbal que es la novela. Y retoma algunas ideas suyas acerca del realismo literario, un tema que según hemos visto, tratará tangencialmente, pero que pensó en abordar de lleno: «En este libro me esfuerzo por reducir a sus justos límites la equivalencia vida-literatura, y por estudiar la novela como creación verbal donde la vida realiza su potencialidad de materia novelable.

Los diversos estudios —sobre *Doña Perfecta, El amigo Manso, La de Bringas, Fortunata y Jacinta*—, mantienen claro ese deslinde entre mundos y exploran en todas las dimensiones de la estructura: los niveles de significación que en ella se articulan, las relaciones autor-personaje-lector, el diseño narrativo, la posición del narrador, el tiempo, el espacio, el juego entre historia y ficción, el lenguaje.

Pocos dentro de su generación conocieron como él el mundo galdosiano, los «ámbitos oscuros» del sueño y lo maravilloso, lo absurdo del infierno burocrático y aquel trasfondo de Madrid con sus palacios, casonas, plazas y callejuelas. Revivió la historia de la Gran Vía, de la Puerta de Alcalá, de los restaurantes modernistas de Recoletos, donde aún hoy veía superponerse las sombras de Ramón de la Cruz con las del propio Galdós, Valle-Inclán, Gómez de la Serna o Lorca. Y ello lo dotó de superior autoridad para distinguir entre ese referente real, tan poderoso en las mentes hispánicas, y la obra literaria. «La casa de Rosalía Pipaón no está en los altos del Palacio Real, sino en *La de Bringas*», me contestó alguna vez reafirmando su convicción de que el reconocimiento de la autonomía de la obra era el punto de partida inexcusable para toda la lectura crítica seria.

Por entonces, en 1970, estaba Gullón en Austin, y a comienzos de ese año emprendió un largo viaje por América, primero Chile, luego la Argentina, donde permaneció durante todo el mes de junio. Entre el 22 y el 24 de este mes visitó Mendoza, donde dictó varias conferencias sobre Galdós y Juan Ramón Jiménez con enorme éxito. Luego estuvo quince días en Venezuela y asistió a un Congreso de Escritores donde leyó un cuaderno de trabajo de Juan Ramón Jiménez; se instaló en Puerto Rico hasta el 15 de agosto, y tras un viaje a Santo Domingo, se trasladó a Nueva York. En el mismo año apareció su librito *García Márquez o el olvidado arte de contar* (1970), y su «descubrimiento de América» iba acompañado por lecturas locales —Roa Bastos, Benedetti—, y algunas perplejidades, lógicas en un hombre inteligente y avezado, ante aquella inflación del famoso *boom de la narrativa latinoamericana:* «¿Por qué esa obsesión en creer que el hombre *latinoamericano* es distinto de los demás? ¿No hay un poquito de exageración en todo eso?», me preguntaba en una carta[20].

Durante aquel mismo año fecundísimo de 1970 se publicó, además, otro libro donde Gullón retomaba otra línea de investigación anterior —nunca abandonada—, y que es, a nuestro juicio, el más revelador de la relación entre lectura, enseñanza y crítica dentro de su producción. Se trata de *Una poética para Antonio Machado*, cuyo origen se halla en un curso monográfico en la Universidad de Texas, en 1965, repetido al

[20] Carta de Ricardo Gullón a Emilia de Zuleta, *Puerto Rico, 1-8-1970.*



año siguiente, «con variantes sustanciales», en la Universidad de Colorado. De él procede el epígrafe que encabeza el presente trabajo: «El crítico no es un juez; es, o debe ser, un lector por vocación, un *amateur* pasado al profesionalismo de la lectura.» Y de este modo estudia la poética de Machado por comparación —afinidad o contraste—, con otros textos. De ello resulta un libro originalísimo donde los distintos modos y recursos de lo poético —materia y sustancia, ritmo, silencio, tono, espacio, tiempo, distancia, condensación—, son definidos y clarificados hasta la entrañable y misteriosa articulación entre experiencia y forma.

El año de 1971 fue también intenso. Las *Técnicas* se vendían «sorprendentemente bien» y él se entusiasmaba con sus primeros seminarios sobre teoría de la novela, con la dirección del grupo de estudios galdosianos de la Modern Language Association, y se animaba a profetizar que veinte años más tarde Galdós sería considerado sólo segundo de Cervantes.

En 1974 cambió Austin por Chicago «[...] pues aquel departamento está plagado de burocracia, pedagogía universitaria y seudolingüística»[21]. Al final de esta década aparecen varios libros suyos que son el resultado del trabajo de cátedra —que siempre consideró sumamente incitador—, y de aquellos seminarios de 1971 y de los años siguientes. Libros de larga elaboración, testimonian simultáneamente la intensificación de sus reflexiones teóricas y la culminación de su conocimiento de Galdós.

Nos referimos, concretamente, a *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (1979) y *Espacio y novela* (1980). Cuenta Gullón, al comienzo del primero de estos libros que en diciembre de 1976, en el Seminario galdosiano de la Modern Language Association, asistió con sorpresa a un curioso debate sobre los personajes como individuos vivientes, de las figuras ficticias como seres reales y de la investigación como realidad. Resuelto a descubrir la causa de este fenómeno, decide encarar nuevamente las ficciones de Galdós en procura de lo que denomina «una gramática de la novela», que incluye tanto el texto como el contexto, el narrador, el protagonista y los antagonistas, el espacio y el tiempo, la novela del lector, la presencia autorial. Las constantes reeferencias a novelas anteriores y posteriores de varias literaturas, demuestran que subyace en sus análisis la idea de un «continuum» donde cada nueva creación da sentido y esclarece a la anterior. El marco teórico se ha ampliado y, a la vez, se ha precisado según se advierte en la extensa *Bibliografía* final que abarca la teoría de la novela —francesa, norteamericana, hispánica—, y direcciones metodológicas variadas: la teoría de los géneros, el estructuralismo, la semiología, el formalismo ruso, la crítica psicológica, la desconstrucción.

Casi simultáneamente trabajaba en otro libro de análogra densidad teórica que hubo de llamarse *Espacios novelescos* —así lo denominaba en una carta suya de 1979—, y que se publicó finalmente bajo el título de *Espacio y novela*, en 1980. «Ambos trabajos —decía refiriéndose también al anterior—, son parte de una hipotética teoría de la novela que empezando en la gramática, pudiera llevarnos hasta rincones lejanos de una exploración que acaso sea el cuento de nunca acabar.» Presentado explícita-

[21] Ibíd., *Chicago, 8-5-1974.*



mente como obra abierta, del mismo modo le pone punto final: «[...]nada concluye: simplemente, se interrumpe»[22]. Y ello es así dada la complejidad de los problemas abordados: conceptos de espacialidad, espacios simbólicos, variaciones de la espacialización, palabra y espacio, distancia. En aquel final señala aún otro componente inseparable del espacio: el tiempo. Ya había hablado de «espacios del tiempo», y ese es el tema que quedará pendiente.

La materia literaria ya no es exclusivamente la obra de Galdós, sino toda la literatura occidental: Cervantes, Henry James, Unamuno, Valle-Inclán, Gautier, Borges, Céline, Díaz Rodríguez, García Márquez, Koestler, Nabokov, Mann, Delibes, Carmen Martín-Gaite, Benet, Guelbenzu, Martín-Santos, Marechal, Lovecraft, Bianco, Bioy Casares, Cortázar.

Situar la narrativa española dentro de la occidental es un enfoque que también subyace en otro de sus trabajos enfocado sobre un autor contemporáneo cuya obra ofrece especial dificultad al lector y al crítico: el estudio preliminar a *Una tumba y otros relatos* (1982), de Juan Benet. Experiencia de lectura compartida, exploración en una intertextualidad que desafía a la competencia del lector es —pese a su brevedad—, uno de los mejores análisis de Gullón en esta etapa.

Entre tanto, tampoco había abandonado aquel tema central del modernismo y durante esos años intensos de Chicago procuró reunir —muchas veces con grandes dificultades—, los materiales para un proyecto mayor que le llevó bastante tiempo: elaborar una antología que diera cuenta cabal de aquel fenómeno desde el punto de vista de sus protagonistas. Así apareció *El modernismo visto por los modernistas* (1980), con una extensa introducción donde insistía en aquellos deslindes y afirmaciones expuestas en sus obras anteriores, e incluía una selección de textos de los propios modernistas que abarcaba manifiestos, testimonios sobre personas y obras e interrelaciones nacionales y puntos de vista cosmopolitas.

Simultáneamente había ido llevando otro libro, *La novela lírica*, que había interrumpido para concluir *Espacio y novela*, pero que pronto retomó.

Seguía con la enseñanza en Chicago, pues sentía que lo estimulaba y lo obligaba a sacudir la pereza, «sacudida que a mi edad es muy conveniente», solía decir. Lo cierto es que nunca se entregó a la pereza. En 1979 había estado en Puerto Rico, como lo hacía periódicamente, en viaje de estudios y conferencias. Al final de ese año dirigió un seminario sobre la novela hablada, y en 1981 participó de varias conmemoraciones del centenario de Juan Ramón Jiménez en Puerto Rico, Texas, España. Su salud flaqueaba y debió someterse, en 1983, a una operación que no dio el resultado esperado: «[...] pero aún sigo en la brecha», aseguraba.

Tarde le llegó a Gullón el reconocimiento de sus compatriotas. El, que había recibido premios y distinciones importantes en los Estados Unidos y Puerto Rico, debió aguardar los años finales para que ocurriera algo análogo en su patria. En ese año de 1983 se le concedió el Premio Príncipe de Asturias y luego vendrían los demás.

En 1984 apareció, finalmente, *La novela lírica* tras cinco o seis años de elaboración. En su *Nota preliminar* sitúa este libro suyo en el contexto de su producción; «Aproxi-

[22] *Ricardo Gullón,* Espacio y novela, *Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. IX y 141.*



marse a la novela según sus formas y no según sus épocas o "generaciones" permite establecer entre las obras asociaciones iluminadoras. Puse el método a prueba en una serie de seminarios que dirigí en la Universidad de Chicago, examinando en ellos la novela epistolar, la novela hablada, la novela fantástica, la novela mítica, la novela fragmentada (que otros llaman espacial) y la novela lírica»[23]. De las dos primeras, agrega, escribió en sus introducciones a *La incógnita* y *Realidad;* a las otras les dedicaron sus tesis algunos de sus discípulos, y él decidió escribir sobre *La novela lírica.*

En los primeros capítulos revisa los rasgos predominantes de esta modalidad genérica desde los ángulos de la actitud del narrador, de las técnicas utilizadas y de la función exigida al lector. En los capítulos siguientes procura demostrar que, pese a que los teorizadores precedentes lo habían ignorado, en el mundo hispánico se han escrito novelas análogas a las de los creadores cimeros de esta tendencia: la novela modernista de José Martí y obras posteriores de Unamuno, Azorín, Pérez de Ayala, Miró, Jarnés, María Luisa Bombal, José María Arguedas, Ana María Matute. Un doble movimiento se percibe en este amplio recorrido: primero, la interrelación entre esta producción hispánica y sus equivalentes sincrónicos o diacrónicos en otras literaturas; segundo, un constante deslinde entre la *forma* novela lírica y otras formas colindantes. Si establecer aquella primera red de relaciones es de gran importancia porque rompe la insularidad con que suelen ser examinados los fenómenos literarios, la textura de la segunda ofrece la máxima riqueza de sugerencias teóricas. El camino hacia la teoría, como siempre en Gullón, se inicia en su experiencia y sensibilidad de lector en continuo perfeccionamiento.

La suma de aspectos técnicos considerados en este libro es enorme y destacan aquellos que se refieren a las oscilaciones entre los real y lo irreal, la ambigüedad, el ritmo, la imagen y la sensación, los procesos de mitificación y simbolización, el tiempo y el espacio, las relaciones intertextuales.

Poco antes había promovido Gullón la edición de los dos volúmenes de *La novela lírica* (1983), a cargo del agudo investigador gallego Darío Villanueva, donde se incluían una serie de trabajos capitales sobre Azorín, Miró, Pérez de Ayala, Jarnés. Esta obra más la que acabamos de comentar del propio Gullón, establecieron, por primera vez, las bases suficientes para estudiar un tema poco explorado aún dentro del mundo hispánico.

4. Los últimos años

Durante sus últimos años Gullón permaneció durante más tiempo en España, salvo los trimestres en que enseñaba en Davis y los ocasionales viajes a otros lugares. En 1985, por ejemplo, hizo viajes a Jaca, Málaga, León, Oviedo, Santander, Sevilla, dictando cursos y conferencias sobre temas muy diversos.

[23] *Id.*, La novela lírica, *Madrid, Cátedra, 1984, p. 12.*



Su actividad no decaía, pese a la creciente dificultad para leer. Buena parte de su tiempo lo dedicaba al proyecto y dirección de un *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* para Alianza Editorial que lo obligaron a convocar a un número considerable de investigadores y a coordinar sus trabajos.

Su producción personal se concentró, sobre todo, en numerosos estudios preliminares y prólogos donde han quedado muchos esbozos de trabajos proyectados que no alcanzó a terminar. Mencionaremos algunos: su *Estudio preliminar* a *Poemas y cartas de amor de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí* (1986), nueva edición ampliada de una anterior hecho por *La Torre* en 1959; una *Introducción* a *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez (1987), donde añade nuevos textos a otra edición suya de 1960; una *Introducción* a *Vida de Don Quijote y Sancho* (1987) de Unamuno, con especial referencia a sus problemas genéricos y de recepción.

Su figura pública crecía y el reconocimiento, tan demorado, llegaba ahora con celeridad: por ejemplo, la Medalla de Oro de Bellas Artes que consideró, como ya lo había hecho con el Premio Príncipe de Asturias, «[...] un acto de homenaje a la crítica literaria en general muy desasistida»[24].

A comienzos de 1988 viajó a Tenerife para dictar un cursillo en el centenario de *Azul* de Rubén Darío, e intervino en otros simposios y homenajes al gran poeta, mientras se aprestaba para viajar a Davis para su último trimestre allí. Desgraciadamente, a las cuarenta y ocho horas de llegar sufrió un ataque cardíaco que lo obligó a pasar dos semanas en el hospital y a postergar su vuelta a Madrid hasta que se produjo una mejoría. Su estado de ánimo, sin embargo, era firme y esperanzado y pocos meses después se preparaba para asistir a las Jornadas Jarnesianas que se realizarían en Zaragoza entre el 27 y el 30 de septiembre de ese año.

Allí tuvimos la ocasión de recibir una lección ejemplar de lo que es la vocación de un hombre de letras. Sin duda se sabía condenado, ya que no había posibilidades de una nueva operación para el tumor en su nervio óptico ni para sus arterias obstruidas; sin embargo, su ánimo jovial no decaía, su memoria seguía siendo asombrosa y su entusiasmo y su generosidad, las mismas de siempre. Evocó en una exposición inolvidable los tiempos de su juventud madrileña, el magisterio de Jarnés, la camaradería con Ildefonso Manuel Gil —quien presidía aquellas Jornadas—, y con vivacidad, ingenio, sentido del humor, compartía largas horas de tertulia y sobremesa.

Hacia finales de ese año seguía plenamente reintegrado a sus labores: conferencias, preparación de prólogos, trabajos del *Diccionario*, ordenación de sus archivos (fue por entonces cuando envió a Puerto Rico centenares de cartas).

En 1989 vuelve a viajar a la isla para recibir una de las máximas distinciones que otorga su gobierno y durante ese año y el siguiente estos reconocimientos se multiplican: doctorados honoris causa en universidades norteamericanas y en la de León, el nombramiento como hijo adoptivo de Santander y, finalmente, el ingreso en la Real Academia Española.

[24] Carta de Ricardo Gullón a Emilia de Zuleta, *19-1-1988*.

Su *Discurso*, pronunciado el 22 de octubre de 1990 —contestó Francisco Ayala, viejo amigo reencontrado en Puerto Rico—, le dio ocasión de retomar aquella dirección central de sus trabajos, cuando iniciara aquel camino que desde la lectura avanzaba hacia la crítica: *Juan Ramón Jiménez: año de gracia de 1903*. Un enfoque aparentemente reducido a un sólo año en la biografía del poeta, pero extremadamente abierto a un contexto complejo y riquísimo: hechos históricos, revistas, música, cine, plástica, coincidencias y relaciones con otros escritores, perspectiva total de la obra del poeta en su sucesión y variación. Materiales del *Diario íntimo* del poeta, cartas y hasta la interpretación iconográfica de un retrato suyo hecho por Sorolla, precisamente en ese año de 1903, le sirven para este asedio ejemplar que contiene, además, una última lección de modestia y honestidad intelectual: «Se pensó alguna vez —y yo no estuve lejos de compartir tal pensamiento— que, para el examen crítico, el texto y sólo el texto contaba. No. No es bueno prescindir de datos que pueden contribuir a iluminarlo: si no conviene olvidar las obras con quienes dialoga tampoco estaría bien prescindir de las circunstancias de la escritura.»[25] Así cerraba un ciclo que del enfrentamiento con el texto aislado —con creciente pericia en el manejo de los instrumentos de análisis—, lo devolvía al universo integral de la obra.

Aun alcanzó a salir otro trabajo suyo *De lo vivo a lo pintado: símbolos en la poesía de Alberti*, para el número de noviembre-diciembre de *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde estudia con detalle la simbología de *A la pintura*.

Cerraba 1990 agobiado por la correspondencia —había escrito más de cuatrocientas cartas, me decía en la última suya del 22 de diciembre—, con dificultades para trabajar, pero con buena memoria y de ella se valía. El *Discurso* me llegó a comienzos de marzo, en un sobre escrito de su puño y letras, cuyo matasellos lo databa el 2 de enero de 1991, pocos días antes de su muerte. No resulta difícil imaginarlo escribiendo aquel sobre, trajinando entre sus papeles, con su aire desgarbado —así se había autorretratado alguna vez—, desafiando el aire cortante de su Madrid, en una jornada activa, entusiasta y generosa, como todas las suyas, con la mente poblada de seres imaginarios y de amigos próximos y lejanos.

Emilia de Zuleta

[25] *Ricardo Gullón,* Juan Ramón Jiménez: año de gracia de 1903, *Madrid, Real Academia Española, 1990, p. 80.*



Alas bajo la nieve

Miré por la ventana. El silencio caía en pesados y lentos copos desde un cielo plomizo, amordazando de blanco todo lo visible y quién sabe qué más. Después, como si se divirtiera con mi asombro, empezó a desgranarse, delgado y rápido, como una risa continua, incontenible y sofocada.

En unas horas la nieve había tapizado los espacios abiertos, se acumulaba sobre los techos y delineaba torpemente las ramas y las copas de los árboles. Se había instituido el reinado de la inocencia fantasmal, y no había poste, ni piedra, ni objeto abandonado que no mostrara una corona blanca. Era la primera vez que nevaba en La Pampa. Ni en la memoria más antigua, en esa donde el viento soplaba sobre inmensas extensiones de aridez y soledad, había un solo despertar con guardas blancas.

A las tres de la tarde, rodeados por un color de atardecer levemente azulado, color de luna escondida en todas partes, salimos con papá y María de las Nieves. Envueltos en abrigos y pieles, con polainas, guantes, gorros tejidos y profusión de bufandas, nos internamos en la blancura impresionante, la blancura que pregunta y sentencia de manera inapelable, como esta misma página. ¿Qué sucederá? ¿Qué podrá aparecer aquí? Nada, nada más que el suspenso; un ala blanca que planea sobre el silencio.

En cuanto salí toqué y probé la nieve. No sabía ni a nube. La miré bien de cerca. No tenía cristales. Ninguna maravilla, como esas perfecciones estrelladas, esas extraordinarias transparencias que había visto en algún libro y que hubiera querido pegar en todas las ventanas. ¿Habría muchas nieves? «Sí, hay muchas —te contesto desde allá, niñita—; muchas nieves distintas caerán sobre tu corazón y tu cabeza; muchas te bloquearán las puertas y el camino, y alguna gran nevada, tal vez la más sombría, borrará tu jardín.»

—No hay cristales —me quejé tristemente a las sombras frías, a nadie.

Laura y yo íbamos delante, hundiendo a fondo los zapatones en la densa blandura, tanteando el suelo helado, como si oyéramos con los pies. Todo era extraño, casi irreconocible; parecía una proyección de otro momento, de otro sitio; hasta nosotras mismas, enmascaradas de pronto por el más intenso y sorprendente invierno.

—¿Quién eres? ¿Quién soy? —pregunté, como tantas veces después frente al espejo, frente a una voz que vuelve, frente a algún rostro amado que huyó, que se alejó hasta ser desconocido.

—¿Cuándo? —contestó Laura con esa costumbre de responder a una pregunta con otra pregunta inadecuada.

—El 6 de agosto de 1952, a las seis de la tarde. —Ni día, ni año, ni hora son los que menciono, naturalmente.

—A las seis de la tarde, no sé. A las diez de la noche somos dos señoras esquimales que van a un baile de disfraz y fantasía. Vamos ya, el trineo nos espera —dijo al descubrir una carretilla abandonada entre los tamariscos que bordeaban un costado del jardín.

—¡Papá! ¡María de las Nieves! —gritamos varias veces mientras volcábamos el artefacto para quitar la nieve y trepábamos sin la menor vacilación.

—No pretenderán que las llevemos como si fuéramos perros de San Bernardo —protestó María de las Nieves adivinando nuestras intenciones.

Pero ya papá se acercaba y tomaba sonriendo una de las varas, lo cual le decidió a tomar la otra, mirando hacia lo alto.

Fue un espléndido paseo, con muchas sacudidas, con muchos barquinazos y atascamientos y alguna jubilosa caída en la blancura congelada.

Frente al corralón de los Funes, donde empezaba —y aún empieza, sin duda— la cuesta abajo, la carretilla tomó impulso personal, disponiéndose al vuelo. Papá y María de las Nieves corrían al mismo tiempo que trataban de retenerla por las plumas de la cola, es decir, por las varas, para que no se les escurriera de las manos ni los arrastrara en su desenfreno; pero era difícil controlar el paso, detener la fuga y dominar la nieve que les entorpecía los pies.

Desde el interior azul luz de gas de la cantina de Ferreyra, un grupo de parroquianos se precipitó a la puerta para mirarnos y nos aplaudió y nos silbó con entusiasmo. Algunos gritaron «¡Viva!» y se quitaron gorras y sombreros. Otros nos alentaron «¡Adelante! ¡Fuerza!» Alguien exclamó: «¡Primero los blancos!» (alusión directa al partido político que representaba papá). Un oso carolina, puro pelos y pieles, se encasquetó el erizado gorro y sentenció:

—Para abajo siempre es rápido, como en la vida, don.

—Cállate, pedestre. Nosotros tenemos alas —replicó triunfante papá; dio un fuerte envión al aparato y aceleramos a fondo hasta el final, hasta el terreno llano.

—¡Alto! Un descanso reconstituyente para el jefe de la expedición. No se muevan de aquí —dijo papá cuando llegamos a la esquina de la plaza. Nos dejó y entró, restregándose las manos, en el bar *Tokio*, que era en realidad una fábrica de humo, de vahos y de secretos para hombres solos.

Hombres solos y hombres acompañados por hombres de cualquier edad, ya que en ese momento salían Andrés y Bruno, apenas mayores que Laura, escoltando a su primo grande, el apuesto y desacreditado «Sheik», que prolongaba el humo malsano,



los vahos aromáticos y los secretos turbios del salón, y cuyos ojos negros parecían agujerear lo que miraba, tal vez no por maldad, sino por simple naturaleza obturadora. No me voy a detener en las ojeras, ni en la demacración, ni en la levísima, oblicua sonrisa descreída, a veces seductora, a veces lamentable, que marcaban ese rostro intenso y atormentado. Correría el riesgo de quedar atrapada, como alguna otra vez, en los extraños manejos de la atracción y del demonio.

Los mellizos, envanecidos por la compañía del famoso sujeto, giraban como trompos de colores a su alrededor levantando nieve, una polvareda blanca tan espesa como el oleaje de murmuraciones que acompañaba siempre cada paso de ese peligro público.

—Tenemos alas —les comunicó urgentemente Laura.

—Sí, tenemos alas blancas —reforcé la noticia con alegría, aunque inmediatamente tuve ganas de llorar recordando que más de una vez había tenido la sensación de que una pequeña ala, negra y quebradiza, comenzaba a desprenderse de la mitad de mi espalda. Hasta allí llevé la mano; no había nada.

—Tienen alas —notificaron los mellizos a su dañino pariente.

—Ya lo veo —contestó lentamente, arrojando humo con marcada indolencia—. Y hay una que tiene más —y fijó a fondo su oscura perforadora en la cara de María de las Nieves, mientras se le acercaba de manera sinuosa, avasalladora y fatal, como una enfermedad, obligándola a retroceder.

—Hoy es mi día —dijo ella, confundida, y el rubor le aleteó en las mejillas, le hizo entrecerrar los ojos y le desvió la mirada—. Nieve, nieve por todos lados, hasta el carbón es blanco —y tuvo que retroceder dos pasos más.

Él murmuró algo acerca de «me gustaría ser tu noche», y después, más lejos, «nieve carbónica, eso es lo que eres tú», y agregó roncamente «una bendición de nieve y fuego sobre mis negras alas», y continuó avanzando. (¿«Mis negras alas» dijo? ¿Entonces, también él?)

Mientras tanto, Laura intentaba convencer a Bruno y a Andrés de que se comportasen como verdaderos renos y nos llevaran a dar una vuelta en trineo alrededor de la plaza. Yo no la secundaba. Una parte de mí estaba en guardia, atenta a la aparición súbita de esa ala oscura, secreta e invisible, que denunciaba sin duda mi estirpe maldita, como la del Sheik, y la otra mitad estaba en suspenso, pendiente de lo que ocurría entre él y María de las Nieves, cuyo juego de avance y retroceso continuaba ahora a diez pasos largos más allá.

—Vamos —gritó Laura, que había logrado someter a los mellizos y trepó rápidamente a la carretilla, mientras ellos se colocaban delante y tomaban las varas tratando de arrastrarla.

—No, yo no voy. Papá dijo que no nos moviéramos de aquí, y a María de las Nieves ya la movieron— protesté. Y todo me pareció de pronto irremediablemente más inseguro y más triste.

—Bueno, y ahora nos mueven a nosotras. No nos movemos nosotras, ¿no? —contestó con esa clase de argumentos salvadores, erróneos, pero irrefutables, que mantendría

hasta el final. Y enseguida, con esa comprensión con que se adelantaba a los propósitos, cuando quería: —¡Ah! es para ver qué pasa, ¿no? Bah, ella le dirá que tiene novio, que se llama Daniel, que está por llegar de Buenos Aires y que se casarán en octubre. Entonces él la dejará tranquila, volverá al *Tokio,* se emborrachará —en ese punto Andrés y Bruno protestaron. «No», «no», «nunca», «cualquier día»— y se dejará crecer la barba para irse a la Legión Extranjera. Vamos, sube. Se te van a helar los pies.

—No, no voy. No puedo. Tengo los pies tristes, tengo la carretilla triste, tengo la plaza triste y todo lo que tiene alas es muy triste y todos estos son más tristes todavía —dije entre lágrimas señalando hacia Bruno y Andrés y después hacia los otros dos.

—A ella le alegra estar muy triste —explicó Laura. Lo explicó a Andrés, a Bruno, al cielo y al paisaje, futuros testigos de descargo, tal vez para quienquiera que fuere—. ¡En marcha! ¡Rápido! ¡A la Selva Blanca! —ordenó decidida, golpeando las manos, como Sarah Bernhardt al abordar en coche la cerrada espesura de Manaos, y partieron al trote desgarbado desparramando nieve.

Nieve ofensiva, nieve injuriosa, nieve que ya cayó y que se levanta sólo para humillarme, blanco contra lo negro, nieve que no me asiste. Me quedé sola, llorando, sobre un pie, sobre el otro, friccionando un talón con una punta, una punta con un talón, apoyada en un árbol que no me asiste, aunque me presione en el preciso sitio por donde puede aparece el ala oscura y quebradiza y desprenderse sola y caer o volar, ¿hacia dónde? ¿y por qué? ¿Y por qué yo? ¿Cuál será mi pecado? El Sheik debe saber. El habló de lo mismo y yo he visto que a veces le pasa alguna chispa por los ojos alargados, una chispa del fuego tenebroso que lo consume desde adentro, como he oído decir. Que no se le acerque más a ella, ahora; que no la queme con el fuego contagioso.

Miré lo que ocurría, pero no me llegaron las palabras. El estaba de espaldas, ligeramente inclinado hacia adelante, y tanto por el repetido rumor musical de cabalgata, de ataque, de invasión, como por el movimiento envolvente de los hombros y de las manos parecía insistir en algo. Los ojos de María de las Nieves, a quien veía de frente, se detenían en él sólo para hacer más evidente el calculado desdén, el desprecio con que lo alejaba después de un largo parpadeo. ¡Si conocería yo ese gesto! Lo heredaba de mamá y precedía a la impaciencia extremada y a la cólera. Ahora decía «No» con una rotunda rotación de la cabeza que parecía barrer cuanto tenía enfrente. «No» derecha, centro, izquierda. Borrado, derribado, aniquilado todo para todo el mundo. ¿Qué le estaría proponiendo el otro? Huir juntos, tal vez, poner un fumadero de opio en algún país lejano, hay que cruzar pantanos, hay plantas venenosas y flores carnívoras, y hay fieras con rayas y lunares, y él la lleva desmayada sobre el hombro, pero ahora ella sale con el color de la nevada, el color inolvidable, sale en azul, blanco y plateado como en una antiquísima película muda y se parece a Pola Negri y está ojerosa también y muy maquillada, con el pelo alborotado, en la sala de juego llena de humo, con una larguísima boquilla que tal vez sea de ámbar y si es de vidrio debe de tener adentro agua coloreada y más arriba un agujerito por donde se ve



la Virgen de Luján, como en mi lapicera, y tiene puesto un traje largo, ajustado, de lentejuelas negras y plateadas que hace un brillo de tormenta eléctrica cada vez que se mueve, con la espalda desnuda y un tajo en el costado hasta más arriba de la rodilla, y los hombres sentados a las mesas, con caras de botón amarillo y dos ranuras oblicuas en el lugar de los ojos me miran impávidos, por encima de copas y botellas, pero de pronto todas esas muestras de botonería se cargan de significación a través de la niebla malsana y se hacen una seña imperceptible como en el truco, porque allí, contra el vidrio empañado, asomando cada vez más nítido entre los cristales de nieve, perfectos esta vez, no como antes, recortados por la exigente geometría como para una catedral, aparece un rostro exhausto, el rostro de Daniel que viene a salvarla, pero está herido y a punto de desfallecer, y cuando ella lo reconoce con un sobresalto y va a correr hacia él, los hombres amarillos, que se han puesto de pie lentamente, le cortan el paso, cuchillo en mano, uno junto al otro, en una barrera tan infranqueable como si fueran realmente botones que hubieran encontrado sus ojales y estuvieran por cerrar herméticamente el universo para todo lo bueno. Delante de ellos, el Sheik, justo en el centro, y ahora me doy cuenta de que lo llaman así porque se parece a Valentino; con un ramo de jazmines en la mano da un paso hacia un lado, hacia el otro, impidiéndole avanzar. Ella se ofusca y se exaspera. El ríe, invencible en su juego.

—Espera, María de las Nieves. Voy corriendo. Son diez pasos apenas —grité sin voz y emprendí la carrera desenfrenada, temiendo que las piernas se me trabaran, que se me aflojran, que se me deshilacharan, y yo ahí, entonces, inútil, caída sobre la nieve como un trapo, mientras los otros avanzan con sus cuchillos y él trata de adormecerla con el perfume narcótico de los jazmines, y solamente había brillos de metal contra el vidrio cuando abrí la puerta y grité con toda la fuerza que reuní.

—¡Papá! ¡Ven rápido! ¡Es urgente! ¡Urgentísimo!

El se levantó sorprendido, alarmado, y vino casi corriendo, sin sombrero, preguntando «¿Qué pasa?», y pasó y salió y siguió de largo, y yo alcancé a decir:

—La raptó. La llevó a un fumadero y ahora la va a anestesiar.

Sólo eso antes de que me ordenara:

—Quédate aquí y no te muevas.

Me quedé «aquí». Mi lugar era «aquí» cuando algo sucede «allá». Ni siquiera puedo tener el consuelo de que «aquí» sea «allá» para los que están allá, porque allá están sólo los grandes, los que se cansaron o cumplieron la penitencia de estar «aquí», los que ya saben. Yo estoy aquí como los curiosos que en ese momento se asomaron por las puertas del *Tokio*, igual que en un cuadro de Teniers en el que nadie parece entender nada de lo que está espiando. ¿Y qué van a entender si a veces sólo ven unas cuantas gallinas o un reflejo de sol o la calle vacía? ¿Y qué iban a entender si no veían más que a papá, tan colosal, con una mano en la nuca del Sheik y en la otra un ramo de jazmines donde aquél sepultaba la cabeza bruscamente? Tal vez ni repararan en María de las Nieves, que venía hacia mí con la cara avergonzada en su versión más encendida.



—Le está haciendo comer el ramo de jazmines. Dice que nos vamos a quedar aquí hasta que lo termine —se lamenta abochornada mirando de reojo al público que aumenta.

—¿Aquí? ¿Donde siempre estoy yo? ¿Siempre conmigo? Bueno, él te impidió llegar hasta Daniel. El estaba de acuerdo con los japoneses. A lo mejor hasta les ordenó que sacaran los cuchillos —comenté para justificar a papá.

—¿Daniel? ¿Los japoneses? ¿Qué cuchillos? —me puso la mano sobre la frente— ¡Otra vez! ¡Papá! ¡Lía tiene fiebre otra vez!

(No tengo fiebre. Está tratando de que lo suelte, o de que se distraiga y el otro se escape, pero si lo intenta, papá lo atrapará por un ala negra y le arrancará las plumas y le hará barrer la nieve con el plumero. ¡Ay, qué dolor! Es a mí a quien se las arrancan una por una.)

—¡Papá, apúrate! ¡Lía tiene fiebre!

—No te oye. Parece que se ha encariñado con el Sheik, parece que le está regalando flores —interpretó Laura, que acababa de llegar con aires de princesa polar, hostigando con una rama a sus dos carretilleros exhaustos, maltrechos, desinflados—. Están despedidos —agregó al bajar, sin ningún miramiento—. Por inútiles, por dinosaurios, por delicuescentes.

Estaba realmente inspirada, tanto que se iba enfureciendo a medida que recordaba «palabras, palabras, palabras», y no se detuvo cuando María de las Nieves la sacudió por un brazo sermoneándola:

—Basta. No seas desagradecida. Vas a pedir disculpas; bueno, tarde o temprano, digo. Llamemos a papá. Griten conmigo: ¡Lía tiene fiebre!

—Cavernarios, dodecaedros, estupefacientes, palimpsestos, paralelepípedos. ¡Lía tiene fiebre!

Y otra vez las tres:

—¡Lía tiene fiebre!

El golpe me dio en mitad de la espalda. ¿Habría aparecido el ala, definitivamente, o me la habrían arrancado de una vez? ¿Estaría en descubierto? ¿Qué explicación podía dar si ni siquiera sabía por qué era? En seguida pasó algo, algo como una pincelada veloz que golpeó contra el hombro de papá, reventó y salpicó. Otra bola de nieve se fue a ninguna parte. Miré hacia atrás. Bruno y Andrés, en cuclillas, se entregaban con frenesí a su tarea modeladora. Enfrente, los parroquianos se afanaban también, dispuestos a defendernos. No todos, no; algunos se pasaron al otro bando cuando papá soltó al Sheik y éste corrió a ponerse al frente de sus secuaces.

Fue una espléndida fiesta. Todos participamos. Hubo muchísimos voluntarios que salieron de sus casas y se agregaron a la batalla. Las huestes de papá, que parecía Napoleón en la campaña de Rusia —¡lástima no tener sombrero!— eran numerosas y disciplinadas; las del Sheik semejaban más bien grupos de deportados a Siberia. Hubo combatientes heroicos, como el rengo Matías, y unos pocos desertores que no quiero delatar. Hubo órdenes de mando, risas, insultos, exclamaciones, frases mal intencionadas, amenazas, aplausos, palabras hirientes, murmullos, vítores, bromas.



Las maniobras eran ágiles, veloces, sin intervalos. La nieve iba y venía, estallaba en agua y copos. Los proyectiles se cruzaban como meteoritos. Muchas veces se perdían o equivocaban su destino. Poco a poco el combate se convirtió en un juego colectivo y terminó por cansancio, sin vencedores ni vencidos.

Así dijo papá, le dio la mano al Sheik entre ruidosas aclamaciones, y volvimos a casa lentamente, tomados de la mano, respirando muy hondo el aire gris azulado de aquella tarde.

—Tengo una curiosidad —dijo de pronto papá—: ¿De dónde sacó los jazmines? ¿Y jazmines en agosto? ¿Es prestidigitador? ¿O los hizo con nieve?

—Los tenía debajo del saco, entre el saco y la camisa —contestó tímidamente María de las Nieves, y agregó en voz más baja, entrecortadamente, pero no sin una pequeña ráfaga de vanidad—: dijo que los lleva siempre, por si acaso me encuentra, y que los corta de un jardín que hay en su alma.

—¿Así que tiene una hermosa floración perenne sólo por si te encuentra? Bueno, si te dejas encontrar se los comerá de nuevo —sentenció papá—. Y otra curiosidad: ¿por qué empezaron esos chicos, que parecen tan mansos, a tirar con bolas de nieve?

—Para defender al Sheik, o porque sí, o porque no, o porque son delicuescentes, estupefacientes, paralelepípedos, o a lo mejor porque Lía tiene fiebre —respondió atropelladamente Laura.

—Ya veo, ya veo —es evidente que aunque sabe un poco menos que mamá, también lo sabe todo—. ¿De modo que tienes fiebre? No me parece. Seguro que sólo fue algún mal pensamiento —concluyó tocándome la frente.

Estuve a punto de decir: «No, yo tenía un ala, un ala negra en mitad de la espalda, pero me la borraron con un golpe de nieve. ¡A lo mejor si alguien frotara las alas al Sheik con un poco de nieve!

Pero no lo dije. Me lo callé hasta ahora.

(Cuando estoy desvelada vuelvo a ese día envuelto en nieve y es como si trazara una pincelada muy brillante a lo largo de la sombría tapia que atraviesa los años más crueles, más avaros. ¡Era tan minuciosa la blancura, tan insomne el silencio, tan invisible el cielo a punto de existir! En esa sábana me tiendo, me acurruco y contemplo a lo lejos las luces neblinosas, los árboles alertas, las casas en suspenso, las ventanas con vidrios escarchados en los que alguna cara que yo elijo y que no está, aparece entre el humo azulado con puntitos brillantes: mamá, que me sonríe melancólicamente y se persigna, papá que me saluda con la mano, la abuela que farfulla unas palabras incomprensibles desde hace sesenta años):

—Lía, te estoy hablando, ¿no duermes?

Si le digo que sí, miento.

—No, no duermo, pienso y cuando duermo sueño que pienso.

—A lo mejor, si me cuentas en qué piensas, algo no puedo hacer —dice con gran dulzura, tomando una de mis manos entre las suyas, arrugadas y venosas, con flacos dedos de pájaro como los míos.

—Pienso en nada, abuela; pienso en blanco, porque pienso en la nieve.

—¿Y si escribiéramos algo con un palito sobre la nieve? ¿O si hablamos y después lo escribimos? O al revés, como tú quieras.

(Lo estoy haciendo y la nieve me borra las páginas, abuela, me disuelve las palabras o deja que se arremolinen y que se las lleve el viento frío.)

Se sentó en la cama y me miró bien adentro con sus ojos azules, como si mirara el fondo misterioso del aljibe. Algo se contrajo en mis ojos para recibir esa mirada que caía como una ofrenda, como un pétalo.

¿Y si se lo dijera? Ella tiene recetas para todos y no le cuenta nada a nadie. Ella sabe que a los alacranes hay que hacerles un círculo de fuego para impedirles pasar, que cuando se derrama la sal hay que arrojar tres puñaditos por encima del hombro izquierdo y decir «Satán, Satán, toma tu parte y vete»; ella escondió en un costurero el echarpe de raso Tutankamón que yo quemé y rezamos y diez días después estaba sano, ella mata brujos mondando por entero una naranja sin romper la cáscara, ella hace dulces con «intención» para que no nos haga daño la María Teo, ella sabe hablar hasta por señas a las hadas y los duendes, y es amiga del unicornio y hace retroceder espantado al basilisco.

—¿Y empezamos? Había una vez una niñita que tenía fiebre porque estaba triste, tan triste que ni siquiera pudo levantarse para ponerle una flor en el ojal al muñeco de nieve que hacían los otros chicos. Estaba tan triste que no había espejo que se alegrara. ¿Y sabes qué hay que hacer con la tristeza?

—No sé. Dependerá del tamaño, de la forma, del color —dije con miles de vacilaciones, sabiendo que yo ignoraba todas esas cosas acerca de la mía.

—No, yo te voy a decir. La tristeza es siempre un papel de seda sucio, ajado y gris, que envuelve una por una todas las cosas que tú miras, ¿verdad? Bueno, en cuanto aparece, lo agarras por una punta, lo arrugas, lo estrujas más y más, hasta que te cabe en el hueco de la mano; le echas unas gotas de lo que tengas: lágrimas es lo mejor, pero que sean las últimas; lo reduces más apretujándolo bien y haciéndolo rodar entre los dedos, y verás que es entonces una bolita que cambia de color y es cada vez más chica, como un garbanzo, como una arveja, como un confite, como una gragea. ¿Y esto era la tristeza? —sacó la otra mano del bolsillo y me mostró la grajea rosada que tenía en la palma. No me explico cómo hace para extraer tanto instrumental de ese bolsillo.

—No la comas tú. Se la das a tu abuela y ya se acabó —la puso en la boca y la tragó.

—¿Y mamá? ¿Por qué está tan triste a veces y se encierra a llorar?

—¡Ah! Porque no le salió bien. Porque en vez de una grajea hizo una naftalina y la naftalina conserva cualquier cosa, pero con el tiempo se evapora también, como habrás visto.

—Yo no quiero estar triste, abuela. No es cierto que esté alegre cuando estoy triste, como dice Laura —gemí desconsolada sobre su hombro delgadísimo con perfume a lavanda, mientras me abrazaba.



Y le conté. Se lo conté todo, entre hipos y sollozos. Le hablé de la excursión con Daniel, de cómo quiso enseñarme a matar liebres y no quise, de cómo hizo que apretara el gatillo junto con él y desconfié y presioné desviando el caño de la escopeta y pasó el diablo y cayó la torcaza, un revuelo de plumas y de sangre, muerta, irremediablemente muerta por mi culpa hasta el juicio final.

Me abrazó más fuerte, envolviéndome en más perfume a lavanda, y me meció desde la cintura al compás de una especie de cantito que era un «ayayayayayayay» de consuelo y sonriente y justificada absolución.

—Vamos a ir por partes —dijo soltándome y bajando los párparados durante un momento, como para ver la escena por dentro, como cuando reflexionaba a fondo sobre las almas destinadas al limbo o sobre ese doble que cosas y personas tenemos en la lucha—. Vamos a proceder como en los tribunales para que veas que eres inocente. En primer lugar, tú no mataste a la torcaza, porque no fue tu intención hacerlo; segundo, sin acusar a nadie, Daniel tenía un dedo más fuerte que el tuyo puesto en el gatillo; tercero, te obligó a poner la mano y fue tal tu rechazo que hasta desviaste el caño de la escopeta; cuarto, si nadie le apuntó, nadie tiene la culpa, la culpa fue de la casualidad que se llama destino y que, como sabemos, es un niño loco que se pasea con un palo dentro de un bazar (ella no sabe que me encerrarán con él a solas, muchas veces más). Iba contando prolijamente los dedos, deteniéndose en cada uno con suma energía, para convertir esas viejas manos en las agarraderas de la salvación. ¿Estás entendiendo o vamos a necesitar testigos?

—No, no; entiendo. La mató el chico, pero me golpeó a mí también. Y ahora me duele, me está doliendo aquí. Es un dolor raro.

Me separé de las almohadas y llevé la mano a la espalda, pero no me animaba a hablarle del ala, no todavía.

—Vamos a ver. Ponte boca abajo.

Obedecí no sin temor. A lo mejor yo no sentía el relieve porque el ala estaba sólo dibujada. Vaya a saber cómo serían esas cosas del castigo divino.

Levantó las ropas y me revisó; me palpó, me tanteó, me exploró, como ungiéndome con una mano de nieve bienhechora.

—No hay nada aquí, te lo aseguro. Ni un moretón, ni un rasguño, ni una marca, ni un lunar, ni siquiera tus iniciales. Nada más que piel inmaculada e infantil.

Me volví. Si no se lo contaba a ella, ¿a quién? Me animé, me empujé a mí misma lo más alto posible, como en el columpio, hasta que se me cortó el aliento y entrecortadamente le hablé del ala negra que sentía en el medio de la espalda, del tirón con que a veces parecía a punto de desprenderse, de todo cuanto había experimentado el día de la nevada, de lo que había dicho el endemoniado Sheik acerca de sus alas y de mi sospecha de que éramos iguales, de que estábamos inexorablemente condenados.

Me miraba atónita, perdida en horribles encrucijadas, con los ojos vidriados por las lágrimas (de la rama materna cuelga para mí la herencia de una inagotable bolsa de lágrimas), hasta que juntó las piezas de todo el rompecabezas y comenzó a armar

la más bella pradera para el reposo y la alegría. Entonces, apretándome muy fuerte las dos manos, arrancó con la decisión de los apostadores:

—Criatura, todo es muy sencillo. Pero hay que ir por partes, otra vez, revisando las costuras de los hechos para no pegar las solapas en el codo. Te duele un ala oscura, porque crees que es un castigo por lo que le sucedió a la desdichada torcaza, que volaba con las suyas (admirable abuela, a quien la indulgencia y el amor le daban aquellas agallas hasta para ser discípula de Freud; ni siquiera sé cómo no se le ocurrió la palabra «transferencia»). Pero el ala no existe, porque no hay culpa y si no hay culpa no hay castigo. Convéncete hasta las uñas de los pies, convéncete hasta el Himalaya.

Se interrumpió porque se abrió la puerta y asomó la cabeza encapuchada de Laura.

—¿Por qué tiene que ir al Himalaya? ¿Para convencerse de qué? ¿De que el Himalaya existe? —preguntó con su mejor sonrisa de «zapallo calado lado a lado y luminaria adentro».

—Laura, déjanos solas. Tenemos mucho que hablar. Ve tú a mirar si la nieve todavía existe —le ordenó con dulzura la abuela. —Sí, existe, pero poco. El suelo se la comió y tiene la boca sucia. Y el muñeco que hicimos ya perdió la cabeza. Sólo vine a ver cómo estabas, por esas cosas del amor fraternal —contestó acercándose.

Me dio un beso frío frío en la mejilla y se fue corriendo.

La abuela me dio la mano y retomó:

—Pasemos a la segunda parte, pero no olvides nunca la primera. Muchos te dirán que no hay primera sin segunda, pero yo te digo que no hay segunda sin primera, porque sin primera no hay dónde apoyar el pie para pasar. Y bien, vamos a ver la nevada. Ahí estás tú, que crees tener un ala que no tienes, ya sabemos por qué, y está el Sheik, que es un pobre muchacho equivocado y que habla de sus negras alas porque todos le dicen que es un diablo y él cree que los diablos tienen alas negras y que ya que no se distingue por ser un ángel, puede distinguirse por ser un demonio. ¿Estás entendiendo?

—Entiendo, pero por la mitad. Porque si el Sheik cree que sus alas son de diablo, la mía debe de serlo, también, o ¿de qué es? —me atreví a preguntar, a pesar del temor que me inspiraba la posible respuesta.

—¿De qué va a ser? De viento, de cavilaciones, o de sombra de torcaza, a lo sumo, porque no existe ni existirá jamás. Tampoco las del Sheik, pero es una manera diferente de no existir. Tu ala no existe, *ni quiere existir,* ni siquiera como ala de torcaza; mientras que las de él no existen, *pero quieren existir* como alas de demonio, y anda jactándose de que las tiene, exhibiendo sus ojeras, haciendo alarde de su humo y de su alcohol y hasta vanagloriándose de comer flores. Entiéndelo de una buena vez: tú eres inocente y no tienes de qué arrepentirte; él es culpable y está contento de serlo, pero el que es culpable y se arrepiente no es un diablo, porque si los diablos se arrepintieran de ser culpables estarían tomando el partido de Dios, estarían escupiendo al infierno.



Se había puesto seria, muy seria, mientras abogaba desde la cabecera de la mesa, tal vez desde un estrado, o hasta desde un trono.

Cerré los ojos y apareció la enorme nube turbulenta, un amasijo de relámpagos enceguecedor, y oí la voz que llamaba «¡Lía!» Tenía que acudir. Me estaban convocando para el Juicio. Me vi subir, pequeña y vulnerable, por un caminito estrecho abierto entre la nieve. Colgando de mi mano, la torcaza muerta dejaba un reguero de sangre sobre la blancura, y a mi lado, vestida de ángel, flotaba la abuela. Iba a testimoniar en mi favor. Subimos y subimos alejándonos, achicándonos cada vez más, hasta ser tres puntitos, hasta desaparecer.

—Lía, ¿duermes?

«Si le digo que sí, miento.» Abrí los ojos.

—No, abuela. Tengo mucho que pensar.

—No juntes más pensamientos, no sea que te salgan por las orejas y haya que cortarlos. Mañana te levantarás, porque ya no tienes fiebre. Podrás ir de la sala al comedor, como la naranja.

—No, a la naranja la matan. No la matan con cuchillo, pero la matan con tenedor —me quejé, recordando el final de la canción.

—Yo no hablo de esa naranja. Hablo de la media naranja y de la naranja entera que van por la carretera —se corrige enseguida, con la habilidad que tiene para transformar un papel en una rama, o una cáscara de melón en la nave de Cleopatra, sin girar siquiera una manivela.

—Esas naranjas van más lejos. Van por la carretera. Entonces, ¿puedo salir mañana? —pregunté aferrando la oportunidad al vuelo.

—No, mañana todavía no. Te quedarás en casa, pero podrás ver por la ventana el muñeco de nieve que perdió la cabeza, según nos dijo Laura.

—Quiero verlo ahora, abuela, por favor, antes de que se acabe. Mañana será tarde —rogué ansiosamente, sin demasiada esperanza.

Pero ella ya había tomado mi bata y me alcanzaba las chinelas.

Salté de la cama. Tenía las piernas raras, como en los sueños, cuando hay que huir de una casa en llamas o de la «cosa» informe que nos persigue. Los huesos parecían de azúcar, solubles, quebradizos. Desaparecerían y yo podría elevarme por los aires con cabeza de nube. Ella lo adivinó porque me retuvo por un brazo, me rodeó la espalda con el otro y me llevó hasta la primera ventana del living.

Apoyé la frente en el cristal. Allá estaba el muñeco, enorme, con los brazos cruzados contra el cuerpo, pero sin piernas, porque era una sola mole hasta el suelo, y sin cabeza, porque se había disuelto o se la habían sacado. Quedaba la corbata colorada y encima un viejo sombrero de copa.

Fue como si me saludara, porque el sombrero se deslizó a sus pies. Tal vez el viento se lo arrebató, tal vez alguien se lo empujó desde atrás, pero alguien invisible, porque no había nadie por ninguna parte.

Entonces apareció. Estaba allí donde estuvo el sombrero, inmóvil, con las alas plegadas.



La miré atónita. Era oscura, casi negra. Era igual. *Era* la misma.

—¡Lía! La torcaza. Salió del muñeco. Salió de la nieve. Se purificó y ha resucitado. —Exclamó con júbilo la abuela, juntando las manos frente a lo increíble.

Paloma desorientada, paloma aturdida. No se resucita aquí ni allá. Se resucita Más Allá. Pero no, paloma bendita: quisiste que yo presenciara el milagro junto con el perdón.

Entonces voló, voló muy lejos, hasta ser un puntito, hasta desaparecer. ¿Iría hacia allá? ¿Iría para testimoniar por mí cuando llegara el momento?

«Gracias», murmuré, poniendo la boca y las mejillas mojadas contra el vidrio.

Olga Orozco





Ideología y muerte del ejército de la independencia argentina

El derrumbe del imperio español en los comienzos del siglo XIX, sigue planteando interrogantes sobre el destino de lo que fue una revolución anticolonialista que en dieciséis años eliminó a la mayor potencia territorial del planeta, para terminar en una vaga estridencia de republiquetas y guerras civiles que degradaron sus objetivos aunque sin volver a la restauración colonial.

Si en general, el mito presenta al ejército como la institución insurgente fundamental, sólo fue en la revolución de Buenos Aires, donde las armas que determinaron la independencia coincidieron con los grupos sociales y políticos más avanzados. Hechos que tal vez —por la influencia ideológica del jacobinismo— tenga un único referente en los ejércitos del Año I durante la Revolución Francesa, que llevó al plano militar la revolución política al imponer el concepto del ciudadano-soldado.

La historia de los diez años del Ejército de la Independencia, es la de una experiencia política y militar trunca, en la que un grupo dirigente buscó hacer la revolución democrática en el marco de la revolución emancipadora y que, al no consolidar por las armas la ideología, fue devorado entre 1810 y 1820 hasta su eliminación total.

La organización militar y el complot político

Hacia fines del siglo XVIII, era un hecho irremediable la caída del sistema de propiedad feudal y su reemplazo por un nuevo orden económico internacional, fundado en la producción y comercialización de mercaderías a escala. Ya sea por la alianza de 1689 entre la aristocracia y la burguesía inglesa (coincidentes en completar su primera revolución industrial) o bien, a través de la conquista del poder político del



Tercer Estado en la Revolución Francesa de 1789, un mundo se derrumbaba desplazando el sistema del feudalismo español hacia los márgenes de la historia.

El despoblamiento originado en la Conquista había paralizado económicamente a España, gobernada por una clase feudal que, luego de aplastar la insurrección de los artesanos de Villalar en 1535, había creído que el sistema podría reproducirse —en España y en las colonias— indefinidamente[1].

Dependiente de suministros, las reservas de oro y plata extraídas de América habían fortalecido el desarrollo industrial y la acumulación capitalista en Inglaterra y Francia que, en los finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se dispusieron a ocupar las fuentes de materias primas y el mercado sudamericano desplazando al antiguo poder.

La represión contra los alzamientos que recorren el siglo XVIII[2] van a afianzar una política de ocupación a la usanza del siglo XVI que no tardará en estrellarse contra la realidad de su atraso. Si la revolución anticolonialista norteamericana de 1776 había dado una señal, la monarquía la ignoró, como ignoró la presión que iba a originar en España la Revolución Francesa.

La victoria de los *sans-culottes* contra las tropas prusianas en la batalla de Valmy el 20 de septiembre de 1793, marcó el comienzo del fin de la concepción militar feudal —jerárquica y esclerosada— y el nacimiento de un ejército de nuevo tipo: el del sector más dinámico de la sociedad (los artesanos y agricultores) que imponían por las armas un régimen político.

Para uso de sus protagonistas, el revolucionario venezolano Francisco de Miranda, Valmy se transformaría en una triple comprobación. *Primero,* que era posible la victoria de un ejército de ciudadanos. *Segundo,* que al carácter nacional de un guerra independentista (como la Revolución Norteamericana) había que agregarle la guerra social. *Tercero,* que —tal como lo había sostenido su jefe político Georges Danton contra la opinión de Maximilien Robespierre— una revolución podía ser exportable[3].

En su plan «Colombeia» para la independencia de las colonias españolas, ofrecido a los franceses en 1798, Miranda había proyectado un sistema político federativo que, a pesar de las inmejorables condiciones que ofrecía a Inglaterra y luego a Francia, fue rechazado por Pitt en 1790 y por Napoleón en 1800. El primero buscaba volver a dominar las colonias inglesas insurrectas. Bonaparte apuntaba al control de Europa.

Para propagarlo y reclutar adherentes, Miranda funda la Logia Lautaro en Londres en 1796, que entrará en acción durante la guerra anglohispana de 1797. Aunque en 1799 el gabinete español envía una orden de captura y ejecución a la policía colonial contra Miranda, era tarde: durante la clandestinidad en Madrid y Cádiz había creado las ramas de la organización los Caballeros Racionales y en 1801 la Gran Reunión Americana.

Capturado e interrogado por Fouché, jefe de la policía de Napoleón, es deportado el 22 de marzo de 1801 y amparado por Londres, donde tampoco sirven su contactos con el ministro de economía Nicholas Vanssittart para organizar una expedición en Sudamérica. El proyecto se desvanece, pero la estructura conspirativa ya estaba montada.

[1] La expulsión de los judíos y árabes en 1492, produce un vaciamiento de capitales y artesanado que limita el sostén material de la primera fase de la Conquista. La represión a la revolución comunera de Padilla en Villalar cierra cualquier posibilidad de desarrollo burgués, sometiendo a España a la dependencia de los productos extranjeros terminados y a la desacumulación del oro y la plata extraidos en América.

[2] Venezuela (1711), Paraguay (1725), Perú (1730), Caracas (1733), la de Tupac Amaru en 1780 y la de Nueva Granada en 1781.

[3] Ante la ofensiva de las tropas prusianas contra la revolución, Robespierre se opone a la guerra ofensiva y a la exportación revolucionaria, mientras que Danton apela a ese recurso para descomprimir las tensiones nacionales en Francia y facilitar un acuerdo con la aristocracia.



El reclutamiento en Cádiz produce la incorporación de los americanos O'Higgins, Marino, Servando de Teresa Mier y el salteño Moldes. Uno de los activistas de la organización a sueldo del gabinete inglés, Saturnino Rodríguez Peña, afilia a Carlos María de Alvear y a José de San Martín entre otros oficiales del ejército español vinculados con los liberales antibonapartistas.

Profesionales de las armas que no habían pasado por alto que un sistema se estaba hundiendo sin que los códigos militares explotasen el por qué.

Fracaso inglés

Periférica de los centros coloniales principales como Perú o México, Buenos Aires iba a recibir un tratamiento marginal: jamás se había producido ningún alzamiento rebelde, no había signos de trabajo político francés y las tropas habían cumplido minuciosamente la tarea de exterminar a los alzados con Tupac Amaru en Perú, en 1780.

En 1793 el alarmismo del traficante de esclavos español Martín de Alzaga sobre un complot organizado por el *condottiero* francés Santiago de Liniers para rebelar a los negros, nada tiene de gran objetivo político. En realidad sólo buscaba tapar su responsabilidad en la muerte de 2.700 negros de un cargamento de Mozambique, de sed en alta mar.

Sólo el grupo encabezado por los hermanos Rodríguez Peña y el espía Felipe Contucci, conocen el plan «Colombeia». Mientras Saturnino Rodríguez Peña actúa como contacto de Miranda en Río de Janeiro, Nicolás Rodríguez Peña mantiene un sistema de informaciones con el economista y militar de reserva Manuel Belgrano y el comerciante Juan José Castelli.

Si bien detrás de la fundación en 1801 del periódico *El Telégrafo Mercantil*, se organizó la Sociedad Argentina, bajo las formas de la masonería, no pasó de ser un círculo aislado de la burguesía mercantil. Aún así, sirve como un medio de proselitismo a Manuel Belgrano que, de regreso de España —donde había protagonizado el choque por los hechos de París de 1789—, encontrará que «en 1793, la economía política estaba haciendo furor».

La represión de las tropas de Buenos Aires, contra los alzamientos de Ubalde, Aguilar y Dongo en Cuzco y los de Palma, Torres y Montecino en La Paz, durante 1805, demostró a todos que el grupo de poder colonial no llegaría a ningún acuerdo[4].

Sólo un hecho excepcional iba a romper el equilibrio.

En octubre de 1805, la flota francoespañola es aniquilada por Lord Nelson en Trafalgar. Cerrado el puente entre España y las colonias, Lord Popham decide exhumar el plan de operaciones de Miranda creyendo en las informaciones que brindan Saturnino Rodríguez Peña y Manuel Padilla sobre «los descontentos del Sur» y sin autorización del gobierno envía hacia Buenos Aires la escuadra al mando de Beresford en enero de 1806.

[4] *En la revuelta son activistas los estudiantes de Chuquisaca, Bernardo de Monteagudo y Mariano Moreno.*

Creyendo que se iba a atacar la Banda Oriental, el virrey Sobremonte envió tropas porteñas a Montevideo, desguareciendo Buenos Aires, donde los británicos desembarcan el 25 de enero de 1806, esperando los apoyos prometidos por Saturnino Rodríguez Peña.

Beresford sólo iba a encontrar una crisis.

Contra lo que se había informado, sólo una parte de la colonia recibió a los británicos. La ruptura de relaciones con los que habían apoyado el ataque, llegó cuando los ingleses, más allá de sacar 4 millones de pesos fuertes y mandarlos a Londres, no aceptaron ningun punto reivindicativo sobre el fin del monopolio. Por el contrario, la Inquisición continuó y los oficiales españoles juraron no alzar armas[5].

«Nuestros jefes militares, por su estupidez y desidia, no nos prometían más que desgracias —escribió Mariano Moreno—. El pueblo no necesitaba sino dirección para haber hecho grandes cosas.»

Los bonapartistas de Liniers —encargado de organizar en Montevideo la resistencia ante el vacío de poder— fundarán la Logia Independencia con algunos miembros de la Sociedad Argentina. Por su parte, los decepcionados con la política inglesa y francesa, organizan la Sociedad de los Siete, vinculada a Belgrano, Rodríguez Peña e Hipólito Vieytes.

El principal objetivo de los dos grupos fue desconocer a Sobremonte y elegir como jefe a Santiago Liniers. Mientras, la burguesía comerciante del grupo Belgrano-Castelli sostuvo la resistencia luego de dudar, el apoyo de los militares-terratenientes de Buenos Aires no fue homogéneo: si Cornelio Saavedra y Juan Martín de Pueyrredón entregan fondos y se unen a Liniers, León Rosas, prefiere retirar a su hijo Juan Manuel de las milicias y vender caballos a los británicos.

Esta situación tendrá un papel decisivo en la reconquista de Buenos Aires, el 12 de agosto de 1806. A los efectivos militares existentes se sumaron las milicias populares organizadas para el combate callejero donde muchos oficiales de línea eran, al mismo tiempo, organizadores políticos como Manuel Belgrano[6].

Como se había planeado en la resistencia, el Cabildo Abierto impuso como jefe a Santiago Liniers y degradó a Sobremonte.

La toma de Montevideo por los británicos el 23 de enero de 1807, dio la gran excusa a las milicias para mantenerse a las armas. La Sociedad Argentina comenzó a controlar los cuerpos americanos, con dos frentes de atención: el frente externo y el interno, representado por los «tercios» españoles comandados por el negrero Martín de Alzaga que rechazaron a Liniers sostenido por Cornelio Saavedra, nombrado comandante de tropas el 6 de septiembre de 1806 con acuerdo del Cabildo.

El segundo desembarco inglés del 28 de junio de 1807, el ataque a Buenos Aires del 5 y 6 de julio y la derrota británica iban a convertirse en la gran prueba de fuego político-militar para una generación de hijos de la pequeña burguesía mercantil: no sólo los pelotones irregulares habían funcionado, sino que la guerra con participa-

[5] Ligado a la invasión, Saturnino Rodríguez Peña pierde la jefatura de los grupos políticos en formación y permite que se consolide así el polo proespañol de Alzaga y Saavedra.

[6] Para cubrir el déficit de tropas, desde 1764, la Corona organiza los cuerpos de «castas» (españoles americanos), que debían ser comandados por oficiales de origen no español.



ción popular era posible rompiendo con la tradición de invencibilidad que habían publicitado los oficiales colonialistas.

Revolución política-Revolución militar

La invasión napoleónica a España en mayo de 1808, dejó al descubierto el sutil juego de alianzas tejido desde las invasiones inglesas, sin romper la legalidad colonial[7].

El fracaso del golpe de Martín de Alzaga el 1° de enero de 1809, al frente de los tercios de españoles reprimidos y disueltos por los Patricios, convirtieron a Saavedra y Liniers en árbitros de la situación. Cuando Liniers sea reemplazado por el Marqués Juan Hidalgo de Cisneros, hacia fines de 1809, sólo Saavedra tendrá el control militar.

Hombres de la confianza de la Corona, con quien repartían beneficios por el contrabando en el puerto de Ensenada al sur de la capital, los terratenientes como Saavedra habían escalado posiciones de poder desde la fundación del Virreinato del Río de la Plata en 1776. En una década, la falta de tropas españolas y el déficit económico habían allanado su camino hacia los puestos claves: control de una economía basada en las exportaciones de materias primas y suministro de hombres y caballos a las tropas coloniales, a cambio del mando.

El negocio no tenía competencias frente a un artesanado débil y a un sector de pequeños comerciantes limitados por las restricciones de una industria primitiva. Por su parte, la agricultura estaba marginada ante el sistema de propiedad de tierras acaparadas por el grupo selecto de los propietarios latifundistas afirmados como casta desde la colonización.

Cisneros va a agravar la situación económica cuando el régimen busque paliar el déficit impositivo. En 1807, el saldo negativo de Buenos Aires llega a 7.300.000 pesos fuertes, en 1808 a 350.000. El alza de los impuestos y el restablecimiento de un virrey español arroja como ganancia de la colonia para 1809 un superávit de 2.200.000 pesos fuertes.

Para ese año el precio de un fusil no pasaba de los 10 pesos fuertes.

Contando con los apoyos «que le brindaba la sociedad tradicional y conservadora y la preferencia de los europeos», Saavedra buscará un pacto con el virrey al fracasar los planes de Castelli que en 1809 propuso que en vez de Cisneros asumiese una Junta como la de Sevilla.

El elemento decisivo llegará el 18 de mayo de 1810, cuando el virrey acepte que todo el territorio español se encuentra en manos de Bonaparte. La agitación del 18 al 25 de mayo vuelve la situación incontrolable. Aunque Saavedra salva a Cisneros del linchamiento y es designado por el virrey como titular de un cabildo abierto efímero, en la noche del 24 supo que todo estaba jugado.

Al recordar las condiciones en que se comunicó a Saavedra la inminencia del golpe, Belgrano confiesa que lo hizo «bien temiendo que me vendiese.»

La debilidad del acuerdo entre los dos grupos, ni siquiera fue disimulada. Si el pacto hace que Saavedra alcance la presidencia de la Junta de Gobierno, el 25 de

[7] En 1783, el conde de Aranda había propuesto a Carlos III formar un Imperio gobernando cada Reino (México, Perú y el resto del continente), una de las infantas reales. Este proyecto es rechazado, pero a la caída de la Corona en 1808, es rehabilitado por los partidarios de la Infanta Carlota.



mayo de 1810, el grupo Belgrano-Castelli realiza un movimiento rápido para recortar los poderes del Comandante de Armas, y el 28 de mayo se impone a Mariano Moreno como Secretario de Guerra.

Un punto fundamental que marca una divisoria de aguas irreconciliable en la historia argentina.

Un voto, un fusil

Aunque hábil en negociar la salida revolucionaria, la base teórica del grupo no pasaba del economicismo fisiócrata de Belgrano y el indigenismo de Castelli, sin plantear la globalidad de la sociedad postcolonial. Frente a ellos, Moreno no tardó en imponer una línea política organizada, un sistema institucional, económico y militar que, al mismo tiempo, determinaba cuales eran los enemigos a aplastar.

Mientras el grupo Belgrano-Castelli se limita en una primera etapa al desconocimiento de la Corona y funda la soberanía en la Junta, Moreno se basa en el concepto jacobino del reconocimiento del pueblo como base de la soberanía nacional y en su derecho de construir la sociedad postcolonial.

El argumento de «un soldado en cada habitante» para la fundación del ejército el 29 de mayo de 1810, es la continuación de la «Representación de los Hacendados y Labradores» de 1809, que convirtió a Moreno en el defensor de los 20 mil medianos propietarios de la campaña bonaerense ahogados por el endurecimiento de la recaudación impositiva.

Moreno agrega a esto, su proyecto, las bases expuestas en su «Disertación jurídica sobre el servicio personal de los indios en general, y sobre el particular de Yanaconas y Mitayos», en referencia al trabajo servil de los indígenas en las minas del Alto Perú, para conformar una base social para el sostén militar, al cual suma la incorporación de los esclavos a la tropa.

Para ganar la confianza de los cuarteles, Moreno apela a su experiencia de 1807, como abogado de los oficiales de los cuerpos de Indios, Pardos y Morenos, ante la tentativa del gobierno de rebajar los sueldos.

La reforma político-militar tratará de ejecutar todas estas medidas a la vez, con tres objetivos precisos: enfrentar el peligro contrarrevolucionario, demostrar eficiencia a los aliados sociales de la revolución y limitar el poder de negociación del saavedrismo con los españoles.

Moreno omite que la dificultad para aplicar el plan revolucionario francés iba más allá de las ideas. En Buenos Aires no existían las bases sociales que habían hecho posible 1789, donde el ejército era la expresión militar de una clase social que había tomado el poder político después de consolidar su base económica[8].

Por el contrario, intentaba que el ejército diese tiempo a la burguesía raquítica de Buenos Aires, para alcanzar la madurez necesaria, y disputarle el poder al grupo heredero del sistema colonial representado por Saavedra.

[8] Este modelo concentra una doble influencia en el ejército: el reclutamiento de los jóvenes hijos de la sociedad comercial, excluidos hasta ese momento de la carrera política y los artesanos que ven en los cuarteles la forma del ascenso social. No existe relación alguna con la formación sociomilitar de la Revolución Francesa: mientras el grueso de los ejércitos de 1791-1792, estaban formados por artesanos (50%), agricultores (20%), trabajadores textiles (14%) y pequeños propietarios (12%), (datos de Claude Petitfrère sobre Anjou), en Buenos Aires estos grupos sociales se mantienen al margen o bien son minoritarios en la tropa.



La ofensiva militar diseñada por Moreno buscaba rechazar a las tropas colonialistas para mantener el control económico y político de todo el territorio y luego imponer el proyecto económico y social. Concretamente, era la inversa de la estrategia pactista de Saavedra con el poder español que, entre otras cosas, seguía existiendo y por lo tanto le reconocía sus derechos de propiedad[9].

Al planear la transformación de la sociedad colonial en una sociedad basada en las libertades formales y en el desarrollo burgués del país, Moreno se basó en el ciudadano-soldado, fundado en el reconocimiento de los derechos del hombre de 1789. Algo que de ningún modo podía sostener Saavedra, para quien no sólo debía continuar el sistema existente en lo socioeconómico sino también las jerarquías sociales en la formación de batalla: de hecho, sus subordinados eran también peones de sus estancias.

El interrogante sobre si podrían aplicarse en este caso las divisiones entre derecha e izquierda de la Revolución Francesa, tiene respuesta en los propios protagonistas de la época.

Para el saavedrista Tomás Guido, Moreno era «elocuente como Mirabeau, y ardiente como Camille Desmoulins.» El caudillo conservador provincial Gregorio Funes se refiere a las instrucciones de Moreno como «las máximas de Robespierre.» Saavedra llama a los morenistas «enfermos de Revolución Francesa.» Por su parte, los morenistas acusan a sus adversarios de *defensores del viejo sistema.*

Es un hecho que el sector Moreno-Castelli-Belgrano buscó como referencias teóricas y políticas las posiciones de la izquierda de la Convención francesa, mientras que el saavedrismo (con su defensa aristotélico-tomista sobre la propiedad), haya defendido las tesis de la reacción termidoriana de 1794. Esto es, conservar la revolución (en este caso la independencia) pero no profundizar la reforma económico-social, ni realizar la revolución democrática[10].

El enfrentamiento directo con Saavedra llegó en diciembre de 1810, cuando Moreno aprovecha la anécdota de que en el transcurso de una cena, un oficial de Patricios llamó al comandante «Emperador de América» para golpear en dos frentes: alertar a Saavedra y por otro lado, liquidar el uso de los títulos nobiliarios españoles. Para ello, dicta el decreto de «supresión de honores», señalando que «Ni ebrio ni dormido, ningún argentino debe tener impresiones contra la libertad de la Patria.»

La circular de Moreno iba a ser tomada por Saavedra y su grupo como lo que era: una verdadera declaración de guerra.

Guerra y exterminio en el norte

«Por Dios, que Potosí quede bien arreglado» —escribía Moreno el 15 de noviembre de 1810, a Francisco Chiclana, designado Gobernador Intendente—. «Que empiecen los naturales a sentir ventajas del nuevo sistema.»

[9] La guerra contra la agresión española se convertirá en guerra contra los residentes españoles y luego contra el símbolo de «lo español» superando los primeros intentos de conservar la «máscara de Fernando VII» y poniendo en juego la propiedad de los sospechosos de complotar. Moreno se basa en la frase de Saint Just que justifica la expropiación a los aristócratas bajo la consigna de «quien es reputado enemigo de la Patria no puede ser propietario».

[10] El morenismo rechaza cualquier posibilidad de 18 de Brumario o sometimiento de la Revolución al orden militar. Saavedra, en su rechazo a la Revolución Francesa, apela al sistema del orden y a su adhesión —como en el caso de Liniers— al ejército como garantía de las instituciones.



El plan político de la burguesía revolucionaria en el Río de la Plata, no podría sostenerse sin la base económica, la concentración social y la llave estratégica del Alto Perú (actual Bolivia), cuya población pasaba del millón de indígenas explotados por una oligarquía minera capaz de financiar inmediatamente la contrarrevolución desde el Perú[11].

La Expedición Auxiliadora se dividirá en dos. La del Paraguay al mando de Manuel Belgrano (con el objetivo de lograr que la junta de Asunción adhiriese a la insurrección) y la del Alto Perú que, desde los intereses en juego, será una síntesis de las dos tendencias: jefatura saavedrista (Francisco Antonio Ortiz de Ocampo, Antonio González Balcarce y Feliciano Chiclana) y minoría morenista (Hipólito Vieytes, Domingo French y los efectivos del batallón Estrella).

Luego de atravesar el actual territorio argentino hasta Salta, la Expedición debía garantizar que se expulsase de los cabildos a los elementos colonialistas y desarrollar una acción hacia el Alto Perú, donde había grupos organizados desde 1809, sobrevivientes de los levantamientos de La Paz y Chuquisaca.

Mariano Moreno ordenó acabar a cualquier precio con el foco contrarrevolucionario de Córdoba donde Liniers y el gobernador militar Juan Gutiérrez de la Concha habían llegado a un acuerdo con el ex virrey Cisneros y el virrey Abascal de Lima.

«Si se empeñase una resistencia formal —agregaba Moreno— se sacarán del pueblo tres o cuatro de aquellas personas principales que la hubiesen sostenido. La tropa se mantendrá en el pueblo hasta que se haya reconocido a la Junta y salido el diputado que debe asistir al Congreso, cuidando de que se estrechen por mil modos las relaciones de aquellos habitantes con los de la capital».

Desconociendo las órdenes, los oficiales saavedristas negociaron con la poderosa familia Funes, una salida amigable para Liniers y el gobernador de la Concha: suspender el fusilamiento.

La reacción de Mariano Moreno en Buenos Aires fue dura: «Lo que esa Comisión merece es traerla con barra de grillos y deportarla a la Patagonia.»

Moreno logra que la Junta condene a muerte a los complotados de Córdoba, y que, para garantizar su cumplimiento, se designe a Juan José Castelli como plenipotenciario y a Nicolás Rodríguez Peña como secretario. Seis días después, y sin la colaboración del resto de la Expedición, la partida de Castelli encuentra y fusila a Liniers y al gobernador Gutiérrez de la Concha mientras intentaban huir.

Si bien el hecho hizo perder a los saavedristas al comando de las tropas que pasaron a depender de Castelli, demostró a la oligarquía del Norte las buenas intenciones del general Saavedra.

Desde el gobierno de Potosí, Castelli dicta la liberación de los esclavos, el fin del trabajo servil de los indios, la reforma agraria y expropiación de las tierras, ganados y cultivos a los que habían huido hacia Lima.

Castelli avanza en la reforma del Ejército, organizando los batallones de infantería, caballería, artillería y el cuerpo de ingenieros. Con la disolución de las milicias se

[11] Moreno confunde la guerra civil de Vendée con la del Norte. Aunque los elementos en juego (religión, tradición, adhesión al monarca) fueron similares, no lo fue el ejército de la opresión. El de París estaba dirigido por los jacobinos. El del Norte por los aliados del sistema que se combatía.



quebrará momentáneamente el poder de los caudillos de la aristocracia norteña. En un despacho del 11 de noviembre de 1810, Castelli solicita al gobierno de Buenos Aires que los capitanes y jefes de las unidades de negros y mulatos, sean tratados con el apelativo de Don antes del apellido, una distinción reservada a los europeos.

Tanto la iglesia como las oligarquías de uno y otro bando no tardaron en darse cuenta de que se estaba poniendo en tela de juicio el sistema de la propiedad.

La guerra por la independencia se estaba transformando en guerra social.

Los oficiales saavedristas aprovecharán las tensiones sociales para sacar ventaja. Luego de obtener de Saavedra el envío de una copia de las órdenes secretas impartidas por la Junta de gobierno a Castelli, Juan José Viamonte y Eustaquio Díaz Vélez, organizaron una serie de acciones con el apoyo de la Iglesia y la aristocracia local.

El grupo de Moreno no tardó en quedar aislado. Sin el apoyo de una clase social madura, minoritario en el aspecto militar, estrategia que había consolidado las fronteras bastó a los grupos saavedristas para dar por terminado el cambio institucional, sin tocar las palancas sociales y económicas.

No les fallaba la ideología sino la sociedad.

Su debilidad quedó confirmada, cuando en la Junta de gobierno se impusieron las posiciones de Saavedra de ampliar la Junta con los Cabildos reaccionarios del interior.

Moreno quedó en minoría. Al cese de sus funciones como vocal de la Junta y Secretario de Guerra, se sumará la pérdida de su base militar cuando el 18 de diciembre de 1810, el saavedrismo sofoque la rebelión en su apoyo del Regimiento Estrella: una fuerza militar, que utilizaba el título de «ciudadano» entre sus elementos, a la manera de las tropas de la Revolución Francesa.

El revés militar de Manuel Belgrano en Paraguay, el agravamiento de la situación militar al norte, la victoria del virrey De Elío en Montevideo y la muerte sospechosa de Moreno en marzo de 1811, cuando viajaba a Inglaterra en una misión diplomática, provocaron un corrimiento a la derecha de los dubitativos y profundizaron la táctica de Saavedra de pactar a cualquier precio.

Antes, había que acabar con la revolución.

Contrarrevolución en Buenos Aires

Los morenistas se reagruparon en espera de lo peor. Los hombres de la Sociedad Patriótica y los de la Logia de Julián Álvarez, formarán el grupo opositor del Café de Marcos. El objetivo, según Ignacio Núñez, uno de los protagonistas de la época era el de «salvar el espíritu amortiguado de la revolución, extenderlo, ilustrando a los hombres sus verdaderos intereses, e influir por estos medios, sin sacudimientos violentos, en la reforma del gobierno de diputados.»

«Esta junta —escribió el propio Berutti— se ha establecido por sólo la autoridad del pueblo, y la Excelentísima Junta ha tenido que disimularlo.»



La militancia en el Café de Marcos de los jefes del Regimiento Estrella y los Granaderos de Fernando VII, no daban al saavedrismo gran seguridad: los dos cuerpos tenían su cuartel a cuatrocientos metros del Cabildo.

La crisis económica, el alza de los precios y la falta de alimentos, tendrán su punto culminante el 5 y 6 de abril de 1811, cuando los alcaldes Grigera y Campana, organizan la movilización hacia el centro de Buenos Aires, de los sectores artesanales y marginales de los alrededores de la ciudad, para hacer entrega de un pliego de reivindicaciones de 17 puntos, entre los que se contaban parte del programa de la Sociedad Patriótica de Moreno.

El saavedrismo vio la posibilidad de acabar con la oposición.

Aprovechando las circunstancias, los militares saavedristas sacaron a la tropa y presentaron un documento que nada tenía que ver con las exigencias de la población, firmado por la primera línea de los militares-terratenientes Terrada, Fernández de la Cruz, Martín Rodríguez, Bernabé San Martín, Álvarez Thomas, Pico y el degradado coronel Ortiz de Ocampo.

Se exigía la destitución de Azcuénaga, Larrea, Rodríguez Peña e Hipólito Vieytes y su inmediato reemplazo por el saavedrista Chiclana y el relevo de Manuel Belgrano —en ese momento en operaciones contra De Elío en Montevideo—.

La aceptación del pliego militar desató una carnicería.

Según Ignacio Núñez, los saavedristas parecieron decididos a acabar con cualquier rastro de revolución que pudiese existir en las tropas: se rodeó el Regimiento Estrella y se eliminó a los ocupantes del cuartel. Los jóvenes de la oficialidad fueron cazados y asesinados y los sobrevivientes deportados.

En una carta dirigida a Viamonte, Saavedra justificará la represión, realizada contra los morenistas. «La felicidad —dijo— no consiste en adoptar la más grosera e impolítica democracia.»

El proceso contra Belgrano conmocionó a la opinión pública y a los oficiales que servían a sus órdenes en la Banda Oriental. Se mandó publicar carteles reclamando la presencia de denunciantes: la maniobra acabó en un fracaso y produjo el efecto contrario: el 28 de junio de 1811, los mismos orilleros que habían ocupado la Plaza Mayor volvían para exigir el fin de un proceso.

Sin saber cómo salir de la situación, el saavedrismo ofrece al prisionero representar a Buenos Aires ante las autoridades revolucionarias, recién constituidas en Paraguay, Belgrano rechaza el ofrecimiento y exije el juicio, conociendo que en él se estaba procesando al grupo morenista.

La trampa de Saavedra había quedado al descubierto.

Sus aliados jamás le perdonarán el escándalo.

El morenismo entendió que la guerra civil, que podría provocar el choque con la derecha, sólo podía tener un vencedor: la alianza del saavedrismo y los españoles[12].

«Desde aquel día todo es quietud, sosiego y tranquilidad en este pueblo —precisa Saavedra en una carta dirigida a Viamonte dando cuenta de la derrota del morenismo—.

[12] *El general Goyeneche celebró el golpe de abril como una victoria propia. En carta al general español Tristán, Gregorio Funes señala que «no tuviera cuidado, que la comisión estaba hecha por los nuestros», en referencia a la asonada en Buenos Aires.*



Ya volvieron a sus casas las familias que por temor de los peligros que se creían próximos, se habían refugiado en la campaña; ya se acabaron los pasquines inicuos que diariamente inundaban las calles; todos ya se consideran pacíficos poseedores de sus casas y caudales, y ello es que todos han elevado sus manos al cielo por esta mudanza.»

El plan contra los morenistas desató una ofensiva contra Castelli, mientras Saavedra y la derecha esperaban que se aclarase el panorama internacional y las negociaciones del saavedrista Manuel Moreno en Madrid.

Saavedra no quería alterar este clima de dudas[13].

Desde la batalla de Suipacha, el español Goyeneche preparaba una ofensiva que arrojase a las tropas de Castelli más allá de la frontera con el Alto Perú, para después atacar el propio territorio argentino. A pesar de ello, Castelli recibe la orden de no moverse.

«Las tropas —argumenta Castelli a favor de un ataque— en número mayor de 6.000 hombres armados, municionados, pagados, atendidos, ejercitados y entusiasmados, (...) aseguran el éxito sobre un ejército de esclavos, engañados y cobardes.»

Saavedra responde que no. «Al gobierno le parece que sólo la presencia de nuestro ejército al frente del enemigo será un estímulo bastante a comprometer la seguridad del contrario.»

Un mes después, la parálisis había erosionado la disciplina del ejército Auxiliar, aumentando el trabajo de los agentes de Goyeneche y desbaratando el factor sorpresa del jefe militar argentino.

El 20 de junio, en Huaqui, las tropas de Castelli fueron deshechas, mientras el saavedrista Viamonte se dedicaba a realizar desfiles con sus tropas, de acuerdo con el mejor estilo prenapoleónico.

En definitiva, Viamonte no hacía otra cosa que cumplir las instrucciones de Saavedra. A pesar de las graves violaciones al honor militar, Viamonte tomará a su cargo el puesto de Comandante de Armas con orden de Saavedra de detener a Balcarce y a Castelli en Salta y enviarlos a Buenos Aires para su juzgamiento. Aunque saavedrista, Balcarce paga caro haber negado su apoyo al golpe de la derecha en abril.

La contraofensiva morenista

El juicio a Castelli se transformará en un proceso al sector duro de la Revolución.

«Castelli no era feroz ni cruel —señala Nicolás Rodríguez Pena en su alegato— Castelli obraba así, porque así estábamos comprometidos a obrar todos. Arrójennos la culpa al rostro y gocen de los resultados... nosotros seremos los verdugos, sean ustedes los hombres libres».

Como en el proceso contra Belgrano, el intento de desacreditar a los morenistas terminó en un fracaso.

Con la caída de la frontera norte y el resultado político negativo de los procesos truncos, la Junta pierde la confianza de los grupos del poder económico. El contragol-

[13] *El gabinete español tomó conocimiento de la revolución en Buenos Aires en momentos en que se disponía a sobornar al Cabildo entregándole títulos de «fiel y leal». La noticia llegó el 7 de agosto por* The Times *y fue confirmada el 8 de agosto de 1810, por* The Morning Herald, *por medio de una entrevista al encargado de negociaciones Matías Irigoyen. La Junta de Cádiz decidió guardar los títulos y publicar la información en* El Observador *de Cádiz el 30 de agosto de 1810, mientras algunos funcionarios del Consejo de Regencia consideraban que se trataba de una reacción antifrancesa y no de un corte de relaciones con España.*



pe se producirá con la salida del deán Funes a Montevideo para pactar con De Elío y el viaje de Saavedra, el 26 de agosto de 1811 al Perú, para sentar un acuerdo con Abascal.

Los hombres del Café de Marcos presionarían a la Junta descabezada para la elección de los diputados de Buenos Aires y organizan los tumultos del 11 al 19 de septiembre.

En las elecciones del 22 de septiembre de 1811, son designados los saavedristas Feliciano Chiclana y Juan José Paso, el agente de los británicos Manuel de Sarratea y, entre otros, el terrateniente Juan José Anchorena. El 23 de septiembre, se designa un Triunvirato como poder ejecutivo, compuesto por Chiclana, Paso y Sarratea como titulares y los hombres cercanos al morenismo como Bernardino Rivadavia, José Julián Pérez y Vicente López como secretarios.

Aunque a su regreso Funes trató de maniobrar, sus hombres no respondieron y el 7 de noviembre de 1811, se dispone la disolución de la Junta conservadora.

Saavedra caía de la presidencia y de la comandancia de los cuarteles. Con orden de captura irá a parar de Córdoba a Mendoza y de allí a Chile. Jamás volvería al poder, aunque sus hombres iniciarán una larga marcha hasta alcanzarlo a cualquier costo.

El 22 de noviembre, se dicta el Estatuto Provisional y distintos decretos elaborados por el morenismo, como el de la seguridad individual, la libertad de prensa y la promoción de una asamblea general que convocase a un congreso constituyente.

Restituído en el cargo de comandante de Patricios, Belgrano busca decapitar cualquier resistencia saavedrista y se impone el reglamento de Moreno sobre la «supresión de honores», entre los que está cortarse la trenza heredada de los ejércitos coloniales que utilizaban soldados y oficiales, que sólo había preservado el regimiento porteño de Patricios.

Era una provocación. El 6 y 7 de diciembre se acuartela un millar de efectivos en Patricios, y Belgrano ordena reprimir. La revolución de las trenzas acabará con el fusilamiento, el 12 de diciembre, de diez cabecillas de la insurrección.

Actuando con rapidez, el 16 de diciembre el Triunvirato denuncia que, entre los papeles de los sediciosos, se había hallado un plan golpista de los diputados del interior para derrocar al nuevo ejército y reinstalar a Saavedra y a la Junta Grande. Se ordena a los diputados provinciales abandonar Buenos Aires en 24 horas, y el deán Funes es detenido en espera de investigación.

El grupo del Café de Marcos, el 13 de enero de 1812, funda la Sociedad Patriótica, de un acto público, rompiendo la tradición clandestina[14]. La retórica del discurso inaugural de Bernardo Monteagudo deja en claro el programa. «En vuestras manos está abrogar el decreto de vuestra esclavitud y sancionar vuestra independencia. (...) La soberanía solo reside en el pueblo y la autoridad en las leyes.»

A pesar de la victoria política, la debilidad militar no cubría el peligro de un manotazo de ahogado del saavedrismo. Una nueva represión como la de abril podía, esta vez, acabar para siempre con el movimiento.

[14] *A diferencia de la red de Clubes Jacobinos de la Revolución Francesa, los grupos no pasaban de la fase conspirativa sin movimiento popular. Obviamente, este no existía o bien, estaba controlado por el clientelismo saavedrista.*



El silencioso capitán San Martín

El 9 de marzo de 1812, desembarcan en Buenos Aires, Carlos María de Alvear y José de San Martín, dos hombres del ejército español reclutados en 1807 por los hermanos Rodríguez Peña para la Logia Lautaro de Cádiz.

Luego del fracaso de Lord Popham, la posición de Francisco de Miranda había variado por el endurecimiento de relaciones con el gobierno británico[15].

«La guerra civil reina en España y ya no hay soberano —había escrito Miranda al Marqués de Rico Toro el 20 de julio de 1808—. Francia e Inglaterra se disputan la península, que será probablemente conquistada por los primeros. Es necesario evitar que se nos meta en el conflicto y que se lleve al continente colombiano (americano) las calamidades de la guerra. Guardémonos de tomar partida en esta querella, pero aprovechemos de ella para liberarnos del extranjero.»

San Martín llegaba como jefe del operativo[16], luego de unas semanas de entrenamiento teórico en Londres sobre el plan «Colombeia» cuya acaptación incluía el juramento logista de rigor: «Nunca reconoceréis por gobierno legítimo de tu patria, sino aquel que sea elegido por la libre y espontánea voluntad de los pueblos, y siendo el sistema republicano el más adaptable al gobierno de las Américas, propenderéis por cuantos medios estén a vuestro alcance a que los pueblos se decidan por él.»

Con San Martín incorporado al ejército para formar «bajo los principios de la nueva táctica francesa de caballería» el Escuadrón de Granaderos a Caballo, la Sociedad Patriótica encontró la primera posibilidad de organizar un cuerpo de ejército moderno sin el chantaje saavedrista.

El recién llegado cuenta la ventaja de ser un desconocido para una derecha que empezaba a luchar por el espacio político que había dejado la caída de Saavedra. Martín de Alzaga creyó ver su gran oportunidad y ofreció a De Elío un golpe para «expulsar hacia Montevideo y otros puntos del país a los indios, las castas y los negros, para que no haya en esta capital un sólo individuo que no sea español europeo.»

La denuncia de un esclavo de Alzaga, abortó el complot el 20 de mayo de 1812, y la Sociedad Patriótica vió el momento de golpear. A pesar del poder que representaba y de sus relaciones con el saavedrismo, Alzaga acabará ante el pelotón de fusilamiento el 5 de junio de 1812.

Nada, sin embargo, planteaba la cuestión de fondo. «Al llegar a Buenos Aires —escribió Bartolomé Mitre sobre Alvear y San Martín— se encontraron con una revolución sin pueblo profundamente revolucionado, cuya vida estaba centralizada en la capital y con partidos embrionarios que sólo agitaban la superficie social.»

El carácter público de la Sociedad Patriótica y la formación secreta de la Logia Lautaro serán dos engranajes de poder político y militar para resolver el estancamiento de una revolución fantasmagórica, donde los políticos pactan y los militares pelean: la escuadra argentina deshace a la española en Las Piedras el 3 de septiembre y Belgrano en el norte desobedece las órdenes de retirarse hacia Córdoba, espera al gene-

[15] Aunque las relaciones con William Pitt habían sido inmejorables desde 1790, el gabinete de lord Granville desaprobó lo actuado por Popham en 1806, en Buenos Aires y la derrota de Miranda en Coro, ese año, donde se habían perdido elementos británicos en un aventura sin éxito. La tensión llega al extremo de prohibírsele tener comunicación con las colonias y a pesar de sus relaciones con Canning se lo amenaza de expulsión de Inglaterra. Este es el marco en el cual Miranda había sido designado como grado 33 de la Logia Lautaro, Alvear con el 32 y Matías Zapiola con el 31.

[16] En Londres, San Martín había sido designado como grado 33 de la Logia Lautaro, Alvear con el 32 y Matías Zapiola con el 31.



ral Tristán en Tucumán, lo derrota el 24 de septiembre y vuelve a hacerlo cuando el español retrocede hacia Salta.

Llegado el momento de la elección del nuevo miembro del Triunvirato, la derecha, apoyada en el grupo de los hermanos Sosa y los proveedores del ejército, plantea la candidatura del saavedrista Medrano, mientras la Sociedad Patriótica y la Logia Lautaro sostienen la de Bernardo Monteagudo. La noticia de la victoria de Belgrano llega a Buenos Aires el 6 de octubre y decide la situación.

El jefe de los Granaderos sale de la nebulosa. El 8 de octubre de 1812, apoya con las armas a la Sociedad Patriótica y entran al Triunvirato Nicolás Rodríguez Peña y Álvarez Jonte —hombres de la Logia y de la Sociedad—, y se acuerda con el grupo de Juan José Paso, hombre de Saavedra y los latifundistas.

El hecho tuvo resultados inmediatos: se dictan reformas económicas para detener el alza del costo de los alimentos, aumentar los impuestos a los españoles y expropiar a los contrarrevolucionarios. En lo militar se autoriza la compra de 6.000 sables y fusiles ingleses y norteamericanos.

La medida clave será la convocatoria a una Asamblea General Constituyente para comienzos de 1813, que resolviese una posición sobre las instituciones de España, en medio del debate entre los liberales constitucionalistas y el absolutismo de Fernando VII.

El Triunvirato reforzó un plan de operaciones militares que convalidó lo actuado por Belgrano con el Ejército del Norte: batalla final contra Tristán en Salta, alianza con las guerrillas de Güemes, y sitio a Montevideo, la única plaza efectiva que podía atraer aún un cuerpo expedicionario español.

En diciembre de 1812, el sitio forzaba a las unidades españolas a hostigar la costa del río Paraná utilizando su retaguardia libre. En enero de 1813, el Triunvirato destacó a San Martín en el refuerzo de la zona, aún a costa de perder su apoyo militar en Buenos Aires.

Conociendo el proyecto de reformas que la Sociedad va a presentar en la Asamblea, el grupo de Paso —como en abril de 1811— buscará el apoyo de los proveedores del Ejército representados por los hermanos Sosa.

En previsión de un golpe contra la Asamblea, San Martín volvió a Buenos Aires, y relevó a los Sosa del negocio, para garantizar el comienzo de las sesiones el 31 de enero de 1813.

El sitio de Montevideo, la contención de los españoles en el Norte y el reordenamiento militar, pusieron en coincidencia todos los factores para que la izquierda impusiese su plan a la Asamblea. En lo económico se decreta la creación de la moneda, el fin del mayorazgo y los derechos nobiliarios. En lo social se dispone la libertad de los hijos de esclavos y el fin del trabajo servil indígena. En lo político se vota por la libertad de imprenta y los derechos políticos restringidos y se llama a una Asamblea General para la declaración de la independencia. En lo militar se reafirma el carácter ofensivo de la guerra en los frentes de batalla.



San Martín demuestra los resultados de la reforma militar, cuando el 3 de febrero de 1813, deshace un intento de los españoles de penetrar en el territorio por San Lorenzo. Por primera vez en territorio argentino se utilizarán las tropas móviles y compactas de caballería, el ataque en batallón contra un ejército de línea y la alta movilidad de la tropa en combate[17].

Consolidado el frente militar por la victoria de Belgrano en Tucumán, el 20 de febrero de 1813, estalló el problema político del poder dentro de la Logia entre San Martín y Alvear. «El vencedor de San Lorenzo —escribe Bartolomé Mitre— al trasladarse del campo de batalla al de la política, sintió que el terreno se movía bajo sus plantas.»

Alvear proyectaba un dictadura acordada con los caudillos del interior, y abrir tratativas con los británicos en caso de fracasar —como fracasaron— las gestiones diplomáticas con los liberales en España. Alvear era asesorado por los diplomáticos, con tendencias al pacto con los españoles como Valentín Gómez, por economistas como Hipólito Vieytes, latifundistas como Antonio Posadas y agentes de enlace con los británicos como Juan Larrea.

San Martín, por su parte, se oponía a salir de la forma del Triunvirato existente y avalaba una salida independentista.

Al fracasar el intento de colocar a San Martín al mando del sitio de Montevideo, Alvear buscará sacarlo del medio. El momento va a llegar con las derrotas de Belgrano en Vilcapugio el 1° de octubre y de Ayohuma el 14 de noviembre de 1813, que pondrán fin a la ofensiva del Ejército del Norte que había ocupado el Alto Perú en junio.

La Logia decide no perder en la fase militar lo ganado en lo político. San Martín es el único que puede garantizar la seguridad de la frontera Norte. Sus posibles sucesores, González Balcarce o Rondeau no presentaban posiciones políticas confiables. Belgrano había perdido.

Poco después de llegar a Buenos Aires, San Martín había escrito una suerte de manual mínimo de tácticas militares, para evitar nuevos desastres que, en realidad, significaban otra política, llevadas al plano de las armas.

Belgrano los aplica, pero aceptando que no entiende nada. «Me hallo de general, sin saber en qué esfera estoy; no ha sido esta mi carrera, y ahora tengo que estudiar para medio desempeñarme y cada día veo más y más las dificultades de cumplir con esta terrible obligación.»

La herencia militar queda al desnudo en la confesión que hace a San Martín después del desastre del 14 de noviembre en Ayohuma: «Somos todos militares nuevos, con los resabios de la fatuidad española y todo se encuentra, menos la aplicación y constancia para saberse desempeñar.»

Un asunto era traducir a Rousseau y escribir como Marat, y otra vencer con una tropa de miserables, como en Valmy.

Si la modernidad del neojacobinismo de Moreno no había tenido bases sociales, la organización militar napoleónica de San Martín en el Norte será huérfana de bases profesionales en un Ejército que en nada se distinguía de la concepción defensiva del enemigo.

[17] San Martín combina la experiencia como jefe de guerrillas antifrancesas en el Guadalquivir durante 1808, con las tácticas de caballería ligera napoleónica, oponiendo la movilidad en la batalla a la línea estática de los españoles. El resultado de San Lorenzo (150 argentinos contra 350 españoles) fue la demostración de otro tipo de ideología de guerra.



A diferencia de Granaderos, filtrados por la Logia, no había posibilidad de realizar un trabajo ideológico en un bolsón político saavedrista, donde los consejos de Belgrano de que «la guerra no sólo ha de hacerse con las armas, sino también con la opinión», parecían inútiles.

La guerra de guerrillas de algunos sectores del poder local como el de Juan Martín de Güemes no pasa del apoyo en batalla. Lo que alguna vez había sido la punta de lanza de la revolución estaba reducida a 600 hombres y 2.000 efectivos de milicias dispuestos a desertar.

«Yo tengo la desgracia de haber tomado el mando de un ejército derrotado, cuyos oficiales parece, no han escapado de las manos del enemigo para prepararle la conquista del resto de las provincias» —explica San Martín.

Su estrategia ofensivo-defensiva, entrará en colisión con la línea de Carlos de Alvear, fortalecida desde el 22 de enero de 1814, cuando asume el Directorio su tío Gervasio Posadas, con el apoyo de la Sociedad Patriótica, en acuerdo con algunos conservadores, que iba a permitir la amnistía a los saavedristas.

«La patria no hará camino por este lado del norte que no sea una guerra defensiva y nada más —escribe el 22 de abril de 1814, San Martín a Rodríguez Peña, consejero de Estado del Directorio de Posadas— para esto bastan los valientes gauchos de Salta con dos escuadrones de buenos veteranos. Convénzase, hasta que no estemos sobre Lima la guerra no acabará.»

Forzando sus relaciones con la Logia —comprometida en los planes diplomáticos de Alvear— San Martín presenta la renuncia al frente del Ejército del Norte, dando parte de enfermo el 25 de abril y viaja a Córdoba en espera de instrucciones.

Frente a un Alvear, que había logrado absorber a la Sociedad Patriótica dentro de la Logia e iba en ruta hacia el poder, San Martín era un hombre acabado que reclamaba un puesto de gobernador en Cuyo, en la frontera con Chile.

Presionado por las dos organizaciones, Alvear le envía el mandato de gobernador el 10 de agosto de 1814, donde parece ignorar que San Martín, había abierto comunicaciones con Godoy Cruz, dirigente mendocino de la Sociedad Patriótica, alarmado por la posibilidad de que la invasión española a Chile que se organizaba en Perú abriese la entrada al territorio argentino.

La posición de Buenos Aires ante la derrota de la revolución chilena en octubre de 1814, será zanjada por Posadas, con un diplomático retiro de tropas argentinas que demostró a británicos y norteamericanos, la disposición del alvearismo de no comprometer al país en una guerra continental.

Vuelve la reacción

Vencedor en Montevideo, y apoyado por la Logia y la Sociedad Patriótica, Alvea se hace del poder en Buenos Aires, el 9 de enero de 1815, dispuesto a pactar co



los ingleses una salida al peligro de ataque de la flota española, que había salido del Cádiz en febrero de 1815, armada con tres buques y 308 efectivos, con destino a Montevideo. Las cartas entregadas al cónsul estadounidense Halsey, dirigidas al canciller James Monroe, se completarán con las precisiones hechas al ministro inglés Lord Strangford, remitidas por Manuel de Sarratea en Río de Janeiro.

«Este país no está en estado de gobernarse a sí mismo y necesita una mano exterior que lo dirija y contenga en la esfera del orden que se precipita en los horrores de la anarquía —escribe Alvear a Strangford—. En estas circunstancias solamente la generosa nación británica puede poner un remedio eficaz a tantos males, acogiendo en sus brazos estas provincias.»

«Cualquier gobierno es mejor que la anarquía y aún el más tiránico mantendrá mejor esperanza de prosperidad que la desordenada voluntad del populacho.»

Alvear fallará en sus intentos: según el acuerdo de neutralidad del 5 de julio de 1814, y del de no suministrar armas a los insurgentes del 28 de agosto de 1814, Inglaterra había cerrado su acuerdo con Fernando VII y no parecía dispuesta a romperlo. El rechazo de Lord Strangford fue absoluto y Alvear perdió la carta del apoyo británico y estadounidense, y con ellos el poder[18].

El clan latifundista decidió dar un paso al frente.

El 3 de abril de 1815, las tropas de Álvarez Thomas se alzaron de Fontezuelas contra Alvear. La Asamblea intentó poner a sus hombres de confianza para impedir el golpe de Estado, pero la moción de un Triunvirato compuesto por Nicolás Rodríguez Peña, San Martín y Matías Yrigoyen —la Logia en pleno— fue rechazada.

Se designa así Director Supremo a Rondeau y como interino al autor del golpe de Fontezuelas, Álvarez Thomas, y se nombra una Junta de Observación, compuesta entre otros, por Tomás Manuel de Anchorena, el más poderoso propietario de la época, quien seguía soñando con «los tiempos de calma del orden colonial.»

No se trata ya, como en 1811, de las heterogéneas fuerzas saavedristas, sino del núcleo fundamental del grupo ganadero-terrateniente representado por Manuel Maza, Gregorio Tagle y Manuel Obligado, todos ellos futuros sostenedores de la dictadura de Juan Manuel de Rosas y propietarios del puerto clandestino de La Ensenada, boca de exportación a los británicos de la carne salada y de contrabando de armas. Negocio que se ampliará en noviembre de 1815, con la fundación del saladero *Rosas, Terrero & Cº.*

La represión disuelve los cuerpos de ejército vinculados a la Logia, decreta el destierro de Bernardo Monteagudo y la mayoría de los miembros de la Sociedad Patriótica, y la anulación de las medidas sociales de la Asamblea de 1813: se implanta el esclavismo, el trabajo servil y se anulan los derechos civiles a los deudores del Estado. El 5 de mayo de 1815, el Estatuto Provisional limita todo el poder a Buenos Aires y somete a las provincias al dictado del grupo bonaerense.

El reacomodamiento de fuerzas indica el fin de la política saavedrista de negociar con España, y el comienzo de un giro decidido hacia Inglaterra. Nada era casual.

18 El oportunismo personal y político de Carlos María de Alvear lo hizo terminar trabajando desde 1827, para los ganaderos y luego para Juan Manuel de Rosas.

Aunque los latifundistas compartieran las posiciones de la Junta de Sevilla y los antiguos Consejos de Estado durante la ocupación española, y se disponía a la represión militar y económica. La primera, montando una fuerza de 17.139 hombres. La segunda, para recaudar los 370 millones de pesos fuertes que habían dejado de mandar las colonias.

Las condiciones británicas y norteamericanas para no violar el tratado del 5 de julio de 1814, incluía la declaración de independencia. Esta es la razón por la cual los saladeristas no anularon la convocatoria al Congreso General Constituyente de Tucumán, llamado para el 24 de marzo de 1816.

La independencia no dejaba de ser un buen negocio.

Cuyo aislada

Comprometidas todas las fuerzas militares en el golpe de Fontezuelas, San Martín se aisla. Cuyo, que no contaba con más de 20.000 habitantes para un territorio similar al de España. La adhesión a la revolución de Tupac-Amaru, de 1780, había sido reprimida por Carlos III con el desguace de todos los olivares, bajo la excusa de competir con los de Málaga.

La situación política estaba garantizada por algunas estructuras democráticas de las corporaciones prerrevolucionarias que habían sido el campo de acción de los grupos independentistas chilenos y argentinos, vinculados por la Sociedad Patriótica.

Al momento de hacerse cargo del puesto, San Martín tuvo que dar respuesta al problema internacional, del éxodo chileno y de continuación de los enfrentamientos políticos entre las facciones chilenas representadas por los hermanos Carrera —vinculados a Alvear y a los norteamericanos— y la de Bernardo O'Higgins —aliado de San Martín y con relaciones debilitadas— con los ingleses[19].

Previendo las posibilidades de haber importado una guerra civil, San Martín dio la orden de desarmarse e integrar una fuerza única. O'Higgins aceptará. Los Carrera no, esperando señales de Washington.

En los hechos, la alianza chileno-argentina era la única de su tipo y fue la señal de la internacionalización de la guerra contra España.

Se diseña una economía de guerra. Bajo la consigna de la nación en armas se implantará un terror apenas encubierto: penas de muerte a los españoles que se negasen a las expropiaciones y a los desertores del servicio militar obligatorio. Se cambia el sistema de impuestos sobre la renta y la propiedad inmueble y se desgrava a los pequeños agricultores. En 1816, la recaudación impositiva asciende a los 30.000 pesos fuertes en una economía donde un fusil costaba 20, un par de pistolas 19 y un sable 9.

La reforma sobre las tierras productivas produjo una revolución en la producción agraria y artesanal. Basándose en el artesanado, se designa a fray Luis Beltrán la coordinación de los talleres de fabricación de armas y se impone una política de susti-

19 Los Carrera mantuvieron estrechos contactos con el cónsul estadounidense en Santiago, Poinsett, creador de la bandera nacional con los colores de los EEUU.



tución de importaciones. La diferencia con el método empleado por Castelli es que tanto los técnicos-artesanos como las milicias deben integrarse en el ejército profesional.

«Napoleón que lo mandase —escribirá San Martín a Godoy Cruz en 1816— no podría organizar un ejército obrando éste efectivamente sobre el enemigo. (...) Los soldados se forman en los cuarteles o campos de instrucción y luego de ser tales marchan al enemigo.»

Se desconoce la derogación de las leyes de la Asamblea del 1813 y se impone la anulación de la mita y el yanaconazgo. Se amplían los alcances de la libertad de los esclavos al obligar a los terratenientes y a la Iglesia a entregar al estado mendocino, sin resarcimiento, las dos terceras partes de sus esclavos, liberados al momento de ponerse en armas. «Si nos derrotan los godos —escribe San Martín— van a vender a nuestros negros libres en los mercados de Lima. Pero no podrán venderlos a los que sepan combatir.

En todo caso, San Martín utilizará la experiencia de guerrillas de Manuel Rodríguez para hostigar a Osorio y se servirá de agentes de infiltración chilenoargentinos para la inteligencia militar y de un servicio de propaganda basado en volantes y afiches clandestinos, hasta ese momento, desconocidos en el plano militar y de gran efecto en el plano político.

El aislamiento de Mendoza, hizo que buena parte de los oficiales y miembros de la Sociedad Patriótica perseguidos convergieran en Mendoza para salvarse del destierro o el pelotón. El más destacado de todos será el mismo Bernardo Monteagudo, encarcelado por el directorio de Pueyrredón en 1815, y liberado por exigencias de San Martín y O'Higgins para hacerse cargo del puesto clave de Auditor del Ejército y agente de enlace con Godoy Cruz y la Sociedad Patriótica de Mendoza.

De esta manera, San Martín iba a garantizar un bloque político y militar hasta allí desconocido, que no fue aplicado en ninguna de las revoluciones sudamericanas: la noción de un territorio libre.

Una garantía que no pudo ni supo solucionar el problema central del poder en el país sometido a los vaivenes de la revolución y la contrarrevolución.

Independencia y guerra internacional

Si las tropas de Belgrano y Güemes en el Norte y las de San Martín en Cuyo, sirvieron como elemento disuasivo para que los ganaderos de Buenos Aires y los ganaderos provinciales no desbaratasen el Congreso del Tucumán, no pudieron evitar que fuese la síntesis de las contradicciones entre la oligarquía que buscaba con la independencia acaparar las «tierras realengas» en posesión legal de la Corona y los que la exigían como medio para pasar a Chile y al Perú y acabar con el foco colonialista de Lima.

Aunque la declaración de la Independencia el 9 de julio de 1816, dio solución a las fuerzas en pugna, no se habían cumplido los requisitos demandados por Inglate-



rra. Al garantizar la legalidad de la guerra internacional contra España en Chile, impedía la pacificación del país reclamada por el clan bonaerense —que pronto se organizará en la Liga de los Hacendados— para abrir negocios con los británicos. De ahí que aprovechara para sabotear consecuentemente los planes de San Martín y la internacionalización del conflicto.

Si bien el 15 de julio de 1816 San Martín logra que el nuevo director Juan Martín de Pueyrredón acepte internacionalizar la guerra, hombre de acuerdo y de componendas, Pueyrredón sólo buscará el equilibrio entre San Martín y los saladeristas[20].

El Ejército de los Andes aceleró los preparativos para un ataque a Chile en el mes de febrero de 1817, movilizando una tropa coaligada que jamás pasó de los 6.000 hombres. El paso de los Andes comenzará el 8 de febrero de 1817. El largo trabajo político de los agentes de San Martín para confundir a las fuerzas españolas tuvo éxito: cuando esperaban un ataque por el sur de Santiago, se agotaron en una carrera hacia el norte y fueron aniquiladas en Chacabuco el 12 de febrero.

Chile se perdía para el colonialismo.

La guerra no solucionó el enfrentamiento entre los Carrera y el grupo O'Higgins, que aumentó cuando el Estado chileno aceptó sostener la campaña al Perú, aportando 300.000 pesos, mientras la Argentina prometía créditos que nunca llegaban.

José Miguel Carrera había aprovechado el tiempo de la campaña en Mendoza, para recolectar en Argentina 20.000 pesos y viajar a los Estados Unidos para armar su propia expedición. La aventura terminará mal. Delatado por el capitán de una de las naves norteamericanas, es acusado y arrestado como sedicioso.

San Martín volverá a Buenos Aires el 19 de marzo de 1817, para cerrar el trato que le había fracasado a Carrera. En sus entrevistas, la Logia avaló la continuación de la campaña al Perú pero, antes de su regreso a Santiago el 11 de mayo, el panorama en Argentina se abría para el comienzo del fin.

En los principios de 1818, sólo quedaba la crisis económica y el poder lentamente devastado de Pueyrredón, con cada vez menos margen de maniobra, no sólo para dar apoyo financiero a San Martín, sino también institucional.

Descartando el riesgo de una contraofensiva española los grupos económicos de la Argentina habían entrado en carrera hacia el poder.

El alerta llegó en Chile, el 18 de marzo de 1818, en momentos en que las tropas del Ejército Unido se movilizaban en espera de la ofensiva española desde el sur y fue destrozado en Cancha Rayada, llevando la revolución al borde del desastre.

San Martín volvió a la ofensiva el 5 de abril de 1818, en Maipú, cuando el ejército español fue derrotado en una batalla insólita dirigida por San Martín atado a la cabalgadura, bajo los efectos del opio y paralizado por una inflamación en la columna vertebral.

La ola reaccionaria que había seducido a la clase dirigente chilena después de Cancharrayada, había acelerado la rendición de cuentas entre los sectores divididos de la revolución chilena: por orden de O'Higgins son fusilados los hermanos Carrera y

[20] *El gobierno de Pueyrredón vacilará entre el acuerdo con su grupo de apoyo —los terratenientes de Buenos Aires— y el poder militar de San Martín, buscando imponer este doble juego a los hacendados del interior del país que buscaban un lugar bajo el sol.*



el guerrillero Manuel Rodríguez, que había impuesto el terror antiespañol por cuarenta y ocho horas en la Santiago anarquizada por el desastre del 18 de marzo.

Aunque San Martín se había opuesto, el costo político del silencio fue preferible a la ruptura de la alianza: el 12 de abril de 1818, camino a Buenos Aires, San Martín quemará las pruebas de un complot contrarrevolucionario que comprometía a buena parte de la sociedad chilena que se había apresurado a cambiar de bando después de Cancharrayada.

En Buenos Aires, los acuerdos con Pueyrredón y las reuniones con los restos de la Logia, sólo contendrán el problema político. El financiero parece irresuelto y determina que al regreso hacia Mendoza, en julio de 1818, San Martín amenace con renunciar acusando de incapacidad al Directorio.

«Ya ha visto lo que digo sobre los 500.000 pesos —se excusaba Pueyrredón—. No hay remedio: no se sacan de aquí ni llenando la cárcel de capitalistas.» Suma insignificante si se la compara con los 4 millones de pesos que regalaron los mismos comerciantes a Juan Manuel Rosas en 1829.

El capital para pagar la escuadra al Pacífico sólo llegó en septiembre de 1818, cuando aumentaron las versiones sobre la expedición española contra el Río de la Plata.

Aunque por decisión de Fernando VII las tropas de Morillo nunca llegarán a Montevideo o Buenos Aires, la desesperación llevó a Pueyrredón a intentar por Manuel García otro negocio fracasado con los británicos en Río de Janeiro.

Los caudillos del interior prefirieron dar el paso adelante que perder Buenos Aires a manos de los ingleses y los portugueses con acuerdo del grupo saladerista, o que cayera en la de los españoles. Ya sea en los planes diplomáticos como en la Constitución unitaria de 1819, todo indicaba que los terratenientes bonaerenses estaban dispuestos a venderse al mejor postor.

Pueyrredón dejó de ser el fiel de la balanza. El 9 de junio de 1819, fue reemplazado por Rondeau, mientras García seguía las negociaciones para coronar al príncipe portugués de Luca bajo bendición británica.

Al ordenar a San Martín de abandonar Chile con el grueso del Ejército de los Andes, Rondeau no maquilló el objetivo de poner al Ejército de los Andes como barrera entre los caudillos del Litoral y los ganaderos bonaerenses para quienes el enemigo no estaba en Madrid sino en el Litoral.

Ya no existía el caso de un país sin ejército. San Martín tenía un ejército, pero estaba al borde de quedarse sin país.

El último ejército de la independencia

Al mantenerse el foco español en Chiloé, las órdenes de abandonar Chile no sólo comprometían la expedición al Perú, sino también la propia existencia de la revolución chilena. Negándose a servir en la guerra civil, San Martín, realizó una maniobra

política de alto vuelo, que lo hará acreedor a un juicio en contumacia con condena a muerte por traición a la patria.

El 9 de noviembre de 1819, le comunicaba a O'Higgins la situación y su decisión de desobedecer a Rondeau argumentando falta de preparativos. El 7 de diciembre, es a Rondeau, que le señala que había dado la contraorden de marchar en su apoyo.

La rebelión en Arequito el 8 de enero de 1820, será la última etapa, cuando Bustos se alce con los restos del Ejército de Belgrano poniendo fin a la última organización de carácter nacional en el territorio.

El batallón de Granaderos, que San Martín había destacado en San Juan para conformar a Rondeau, se sumará a la sublevación el 9 de enero. El frente político de Cuyo no tardó en desmoronarse: Toribio Luzuriaga renuncia y asume acondicionado Godoy Cruz.

El 28 de enero de 1820, San Martín ofrece al gobierno chileno hacerse cargo de la guerra en Perú, a pesar de no contar con la autorización del gobierno de Buenos Aires. O'Higgins no duda en aceptar, cuando San Martín acepta que la acción se haga bajo bandera chilena siempre que el Ejército de los Andes mantenga sus mandos argentinos.

Luego de la derrota en Cepeda el 1° de febrero de 1820, ante los caudillos, Rondeau le reclama una fuerza expedicionaria en retaguardia para cubrir Buenos Aires ante la invasión. Por única respuesta, San Martín presentará la renuncia sin poner en claro cuáles serán los planes a seguir. Sus cartas a Güemes, Artigas y al resto de los caudillos pusieron en alerta a Rondeau y lo obligaron a aceptar las maniobras: el jefe del último ejército nacional también podía sublevarse.

Sin gobierno, sin fondos y sin ley, los mandos del Ejército de los Andes acantonados se van a convertir en único factor político confiable. Para entonces, San Martín había expulsado a todos los elementos saavedristas, había colocado a Monteagudo como jefe político y en la cabeza de las tropas a los hombres que habían jugado la carta morenista desde el comienzo.

El 26 de marzo de 1820, San Martín tomará la decisión de romper con la legalidad y que los altos mandos argentinos decidan qué hacer. La declaración que le cursa el coronel Gregorio Las Heras precisaba el cuadro político de la situación:

> El Congreso y Director Supremo de las Provincias Unidas no existen. De estas autoridades emanaba la mía de general en jefe del Ejército de los Andes y de consiguiente, creo en mi deber y obligación el manifestarlo al cuerpo de oficiales para que ellos, por sí y bajo su espontánea voluntad, nombren un general en jefe que deba mandarlos y dirigirlos (...).

Entre las consideraciones de la forma de elección —que recapitula formas que se habían adoptado en los batallones de la resistencia contra las Invasiones Inglesas o en el propio regimiento Estrella, pero nunca en la tropa sanmartiniana— se imponía la declaración por bando del general elegido y el saludo con honores de salvas y cañonazos.

Más allá del hecho de controlar las decisiones políticas de la Logia, San Martín podría haber sido arrasado del mando. El peligro hizo que el 2 de abril, en Rancagua,



los oficiales apoyasen por mayoría la decisión del coronel Enrique Martínez de no votar, sino de establecer una nueva legitimidad para el jefe y para los comandos.

«Queda sentado como base y principio —declaró el Acta de Rancagua—, que la autoridad que recibió el general de los Andes para hacer la guerra a los españoles y adelantar la felicidad del país, no ha caducado ni puede caducar, pues que su origen, que es la salud del pueblo, es inmudable.»

San Martín seguirá la guerra sólo, siguiendo un plan anticolonialista que acabará en Perú y en el fin del dominio español en Sudamérica.

Para entonces, la guerra civil se había desplomado en Argentina.

★

Excepción en la revolución sudamericana, la Revolución de Mayo, jamás cayó en poder del enemigo. Su carácter periférico la había puesto al márgen de la ofensiva absolutista de 1814, y la pérdida de Montevideo restó todo valor estratégico a una plaza irrecuperable en 1818.

Sin embargo, allí se libró el mayor enfrentamiento ideológico entre dos proyectos irreconciliables: el de las fuerzas de las ideas más avanzadas de la época, que intentaron adaptar el modelo económico-social de la Revolución Francesa, y las que buscaron en el movimiento independiente, una forma de reacomodar sus intereses ante las nuevas potencias hegemónicas.

Después de la sublevación de Arequito, cualquier proyecto burgués independiente será enterrado, para consolidar un sistema de propiedad de la tierra, que fortalecerá un polo de poder intocable. El mismo que se mantiene, más allá de los vaivenes históricos, hasta nuestros días.

El grupo terrateniente-saladeril de Buenos Aires, volverá a sabotear cualquier tentativa del ejército nacional que no represente sus objetivos. Para cuando lo haga, ya habrá desplegado el suficiente poder económico como para imponerse al resto de las fuerzas del país, obstruyendo primero y condicionando después los proyectos industrialistas.

El caso de un ejército libertador perseguido y sentenciado en su propia patria, iba a marcar el fin del desarrollo independiente proyectado por el morenismo y sus seguidores. Su aniquilamiento físico e intelectual hará llano el camino a la dictadura de Rosas y a la reproducción en el país de la dependencia endémica.

Por primera y única vez en la historia argentina las armas estuvieron del lado del cambio social y político más avanzado de la época.

La tragedia del ejército de la independencia fue la tragedia de las debilidades políticas y sociales de una vanguardia con más discursos que fuerza.

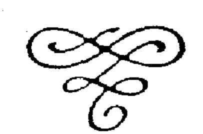
Sus victorias, el mito de lo que pudo haber sido y no fue.

Roberto Mero



Bibliografía general

PASO, LEONARDO: *Historia del origen de los partidos políticos en Argentina.* Bs. As. 1976.
———: *Raíces de la dependencia argentina.* Bs. As. 1984.
VOVELLE, MICHEL: *Mentalité révolutionaire.* París, 1989.
MITRE, BARTOLOMÉ: *Historia de Belgrano y la Revolución de Mayo.* Bs. As. 1950.
———: *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana.* Peuser, 1950.
LANUZA, JOSÉ LUIS: *Morenada.* Bs. As. 1946.
MAZAURIC-CASANOVA: *Vive la Révolution!.* París, 1989.
NUCETE SARDI, JOSÉ : *Aventura y tragedia de don Francisco de Miranda.* Bs. As. 1956.
GUIDO, BELGRANO, SAAVEDRA: *Los sucesos de Mayo contados por sus autores.* Bs. As. 1928.
GONZÁLEZ DÍAZ, CARLOS: *El Ejército de la Independencia.* Bs. As. 1976.
HEREDIA, EDMUNDO A.: *Planes españoles para reconquistaar Hispanoamérica. 1810-1818.* Buenos Aires, 1974.
LEVENE, RICARDO: *La Revolución de Mayo y Mariano Moreno.* Bs. As. 1960.
———: *Historia Argentina.* Bs. As. 1948.
NÚÑEZ, IGNACIO: *Memoria histórica.* Bs. As. 1928.



Album de familia

I

Un abuelo recóndito que a fuerza de no verlo
se me hizo familiar
y que alumbró con luz de lámpara mi paso por la infancia.
Madre que en su cocina enhebró
en manteles de humo lo enorme del mundo.
Mi padre con un dedo señalando los astros.
Y yo en aquellos huertos yéndome aupándome al aire.
Abuela que una noche desde su puerta miró los cielos
y se apresuró en la sombra;
abuela que escrutó ansiosamente las nubes, las lluvias, el rastro de las lunas.
Guardo de mi hermana una moneda fría
y nuestras dos habitaciones nebulosas.
Eso es todo y algo duele,
algo tiembla aun abierto como una zanja
en la mitad del corazón.

II

No los despiertes hasta que me reúna
para siempre con ellos en la última página.
Eugenio Montejo

Esta que asoma es tía Dolores,
maga del tiempo tan viva en todas mis edades
que hoy no sé si existe o no existe.
Agustín, el pequeño,



dobló conmigo las calles últimas de su niñez.
Hoy busca en la Biblia el rastro difuso de los suyos
y un raro consuelo inalcanzable.
Fernando, el cura,
creyó ver un mundo.
Hoy cuando llueve en su aldea es amo ya
de un ancho territorio de cálices.
De aquel abuelo,
el que en la niebla cantó en un lenguaje solitario
heredé su nombre y una vaga inocencia.
Uno a uno cruzan dormidos en un álbum
el desierto paraje de mis sueños.
Oscuros atraviesan mi noche de sonámbulo.
Un día iré con ellos a llenar
la última de sus páginas en blanco.

Ana Bauermann

Aunque se apaguen mis manos
como candiles lentos en un amanecer
y no pueda regresar y lejos
mi puerta, mi zaguán, mi calle inabarcable de estrellas
digan su oscura melodía de polvo
cubiertos de toda la palidez y todos los gestos del abandono.

Aunque en la niebla unos fuegos acojan
mi leve señal de adiós en ese instante recuérdame.
Guárdame en el aire tu rostro
a modo de blanca compañía:
Ana Bauermann.

Rafael Adolfo Téllez



La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa

Por lo tanto, la conformidad-a-fin de los productos del arte bello, pese a que es intencional, no debe aparecer como intencional, o sea que el arte bello debe aparecer como naturaleza, aunque seamos conscientes de que es arte. Como naturaleza aparece un producto del arte cuando, no obstante haber observado puntualmente su concordancia con las reglas (únicamente según las cuales puede llegar a ser lo que debe ser), no lo ha hecho en forma penosa... es decir que no muestra ningún vestigio de que las reglas han estado frente a los ojos del artista poniendo grilletes a sus fuerzas del ánimo.

Kant

La reformulación por Mario Vargas Llosa de su teoría de la novela parece haberse gestado desde mediados de los años setenta. Su distanciamiento de su pasado izquierdista como consecuencia de su participación en el *affaire* Padilla en 1970, fue probablemente el hecho determinante para que el novelista peruano renunciara a la guía ideológica de Sartre. Esto lo llevó a buscar y encontrar otros inspiradores ideológicos, revalorizando a Albert Camus y descubriendo a los filósofos Isaiah Berlin y Karl R. Popper (también a Nozick). A este cambio de orientación teórica corresponde el cambio de la teoría y la práctica novelística del autor peruano.

1. El cambio de orientación teórica

El alejamiento de Mario Vargas Llosa de Sartre y su crítica de algunas de las ideas y de la práctica literaria de éste, se encuentran principalmente en sus artículos «Sartre, veinte años después» (1978, en: *Contra viento II*, pp. 135-138), «Sartre, Fierabrás y la utopía» (1979, en: *Contra viento II*, pp. 176-180) y sobre todo en «El mandarín»

(obituario de mayo-junio de 1980, en: *Contra viento II*, pp. 229-243). Me centraré en su análisis de las concepciones sartreanas de la libertad y del compromiso y en su crítica de la práctica literaria del famoso escritor francés.

En «El mandarín» se ha referido Vargas Llosa en forma bastante extensa y con una cierta precisión al concepto sartreano de la libertad: a la elección originaria que cada ser humano debe hacer y hace en medio de una situación determinada (p. 233). Era este concepto, había manifestado años atrás el novelista peruano (hacia 1972), el que permitía considerar al teniente Gamboa en *La ciudad y los perros* o a Zavalita en *Conversación en La Catedral*, como a personas que se realizan éticamente: cumplen la elección de su posibilidad más auténtica, sin guiarse para ello por los prejuicios imperantes. Fracasan en cambio desde la perspectiva del éxito social; pero sus elecciones son, sin duda, mejores que las de otros protagonistas de dichas novelas: la de Gamboa que la del capitán Garrido o la del poeta Alberto; y la de Zavalita que la de don Cayo Bermúdez o la de su hermano El Chispas. El concepto sartreano de «situación» también había permitido a Vargas Llosa defender en las mismas declaraciones la felicidad parcial y tangible que habían logrado Lalita o Bonifacia en *La casa verde*: en circunstancias tan adversas y hostiles habían conseguido salir adelante (*El buitre y el Ave Fénix*, pp. 98-101).

A veces Vargas Llosa ha seguido utilizando el concepto sartreano de libertad; así cuando en su texto «La cultura de la libertad» (abril de 1985, en: *Contra viento II*, p. 439) denuncia a muchos intelectuales por renunciar a asumir cotidianamente una opción, o cuando allí mismo sostiene que al interrogar a uno por uno a los hombres y mujeres que constituyen el ciudadano común de nuestra América sobre su libertad, entendida sartreanamente como «su elección», la mayoría nos ofrecería razones vagas o inciertas (Id., p. 442). No obstante, cuando en la segunda mitad de la década del 70 Vargas Llosa ha hablado de libertad, lo que entiende por ella no es la «libertad originaria» de Sartre sino la «libertad negativa» de Berlin: la falta de trabas impuestas por la autoridad (política, religiosa, social, moral) para que el individuo pueda realizar sus posibilidades creadoras —el novelista peruano ha expuesto las ideas del autor de *Against the current* sobre la libertad positiva y negativa en su artículo «Isaiah Berlin. Un héroe de nuestro tiempo», nov. de 1980, en: *Contra viento II*, pp. 270-278. Este es, en verdad, el concepto central del texto «La cultura de la libertad», donde Vargas Llosa sostiene que las producciones de Homero y Shakespeare surgieron porque ellos contaron,

> además de su prodigioso dominio del lenguaje y de su imaginación incandescente, con la posibilidad —a la hora de enfrentarse al papiro o al papel— de abrir las puertas de sus fantasmas privados, de dejarlos moverse a su antojo y de someterse a sus dictados. (*Contra viento II*, p. 428)

Le es claro que no basta con que desaparezcan los obstáculos religiosos, morales o políticos establecidos por la censura para que brote el genio. Mas cuando la libertad como la ausencia de constricciones no existe o es débil



la creatividad humana se reduce o agosta hasta desaparecer y... los productos literarios son mediocres y efímeros.
(*Contra viento II*, pp. 431-432)

Vargas Llosa ha ejemplificado lo anterior indicando que en América Latina la literatura colonial fue tan pobre debido precisamente a la censura eclesiástica (*Ibídem;* también Cf. *A Writer's Reality*, pp. 23-24).

Pero la falta de trabas no sólo sería fundamental en el terreno de la creación literaria, sino también en los de la artesanía y el comercio. De la lectura del libro de Fernando Braudel *Civilisation materielle, Economie et Capitalisme (XV^e-XVIII^e Siècle)*, Vargas Llosa cree poder derivar la enseñanza de la significación del mercado libre para el desenvolvimiento de la sociedad:

> Como en el dominio de la creación, el surgimiento de un espacio independiente y soberano donde la acción humana pudo volcarse sin condicionamientos, en cierto modo desbocarse, de acuerdo sólo al interés y voluntad del individuo que ocurría a él para comprar o vender, para producir o consumir, revolucionó los cimientos de la sociedad.
> (*Contra viento II*, p. 433)

Que Vargas Llosa pueda manejar despreocupadamente estos dos conceptos de libertad (el sartreano y el de Berlin) en forma equívoca, se debe a su renuncia a definir la libertad. La fundamenta recordando el juicio de Jean-François Revel según el que hay que desconfiar de quienes pretenden definir este concepto, porque, por lo general, detrás de cada definición propuesta acecha el designio de suprimirla; y además manifestando que la experiencia libertaria es más rica que las fórmulas que quieren expresarla y que si es difícil definir la libertad es, en cambio, fácil identificarla (*Contra viento II*, p. 431).

También en «El mandarín» ha expuesto Vargas Llosa su versión de la teoría sartreana del compromiso (*Contra viento II*, p. 234 ss.). En el mismo texto la ha criticado en su aplicación a la literatura, como antes lo había hecho en «Sartre, veinte años después» (en: *Contra viento II*, pp. 135-138). Según el novelista peruano la teoría del compromiso no es novedosa: ya había sido enunciada antes por el naturalismo y el populismo (*Contra viento II*, p. 137). Además sería una teoría vaga: tomando la noción del compromiso en sentido amplio permitiría abarcar a casi todos los escritores; tomándola en sentido estrecho obligaría a excluir a demasiados autores importantes, ya que políticamente tuvieron una gran desidia (como Proust, Joyce y Faulkner), y a incluir a autores mediocres (como a Paul Nizan) sólo porque se comprometieron. Como teoría, la del compromiso sería inoperante: lo habría evidenciado el propio Sartre cuando, al intentar mostrar que la falta de compromiso de Flaubert le había restado significación como autor, habría terminado por reconocer que fue el mejor escritor de su tiempo y el fundador, junto con Baudelaire, de la sensibilidad moderna (*Contra viento II*, pp. 235-236). Por otro lado, la teoría del compromiso no se puede aplicar según el propio Sartre a la poesía, y de acuerdo a Vargas Llosa tampoco a toda la

prosa, pues el teatro está casi exonerado al respecto aun desde el punto de vista sartreano, por la poca aplicación que el escritor francés hace en este caso de su teoría (Id., pp. 136-137). Finalmente, en ella operaría un supuesto informulado e insostenible: que la literatura es un producto exclusivo y excluyente de la *razón*, que todo en ella es *deliberado* (*Contra viento II*, p. 137). Sin embargo, esto no es cierto para Vargas Llosa porque

> No hay arte grande sin una cierta dosis de sinrazón, porque el gran arte expresa siempre la totalidad humana, en la que hay intuición, obsesión, locura y fantasía a la vez que ideas.
> (Id., p. 231)

Por último, la propia práctica literaria de Sartre es censurada por el escritor peruano: le falta humor (p. 321), comprensión de la poesía (p. 231), es —como acabamos de decir— en exceso racional (p. 231), ha envejecido demasiado y mal (p. 229). No obstante, el autor de *Contra viento y marea* parece seguir apreciando parcialmente los ensayos de Sartre por su brillantez dialéctica, y por ciertas afirmaciones: que «la literatura es por esencial herejía», que la «mentira» es inevitablemente el camino que sigue la verdad para expresarse en la creación, que todo realismo literario es ilusorio pues supone ingenuamente que se pueda describir con imparcialidad la realidad, que la verdadera literatura vale siempre más que las ideas (Id., pp. 137-138). Es obvio que todas estas afirmaciones coinciden con los puntos de vista de Vargas Llosa después de 1975. Para concluir, el escritor peruano confiesa que se decepcionó con Sartre en el verano de 1964, cuando leyó que en un reportaje había sostenido que la literatura no sirve de nada, no vale nada, frente a un niño que se muere de hambre (Id., p. 241). De esta manera habría revocado su aseveración anterior sobre el valor de la literatura en cuanto que ella como obras, en cuanto actos, puede modificar la vida. Estaba Sartre en el enorme error de haber pensado que la literatura puede resolver problemas sociales, cuando su efecto es a este respecto sólo indirecto. No obstante, esto no significa sin duda que las obras literarias *no sirvan:* «Yo [Vargas Llosa] sé que mi vida hubiera sido peor sin los libros que escribió Sartre» (Id., p. 243).

La revalorización de Camus frente a Sartre por parte de Vargas Llosa tiene que ver, sobre todo, con el rechazo por el primero de la historia como el lugar donde se decide *todo* el destino del hombre (Cf. «Albert Camus y la moral de los límites», en: *Contra viento I*, p. 234), con su afirmación de que la política debe someterse a la moral (Id., p. 236), con su opción reformista (Id., p. 242) y con su defensa de la tolerancia (Id., p. 251).

Ya hablamos de la influencia que ha tenido Berlin sobre Vargas Llosa con su planteamiento sobre la libertad negativa. Otra comunidad que encuentra el novelista peruano con el pensador oxoniense es considerar que ambos son «zorras», o sea intelectuales más bien asistemáticos, escépticos y por ello tolerantes, y no «erizos», esto es hombres de sistema convencidos de la verdad absoluta de las propias ideas (Id.,



p. 274). La nomenclatura la extrae el novelista peruano, como es obvio, del ensayo de Berlin «La zorra y el erizo».

Sobre la semejanza que Vargas Llosa descubre entre algunas ideas de Popper y un aspecto de su propia concepción última de la novela, hablaremos después.

Quizá también haya que mencionar entre los nuevos inspiradores ideológicos de Vargas Llosa al conocido periodista y ensayista político Jean-François Revel, al que consagró un artículo en 1979 (en: *Contra viento II*, pp. 172-175). En él subraya en especial su pragmatismo: que los hechos le interesan más que las teorías (Id., p. 173).

2. La reformulación de la teoría de la novela de Mario Vargas Llosa

La primera teoría novelística de Vargas Llosa fue la de la novela total: la novela debía representar verbalmente la realidad en todos sus niveles, en todos sus estratos; debía abarcar toda la realidad[1]. Habría sucedido así con las novelas de caballería, como en *Tirant lo Blanc*, donde se trataría de mostrar la realidad militar, costumbrista, histórica, geográfica, mágica, etc. de la época («La novela», pp. 33-37). Y sucedería así también en *Cien años de soledad*, donde García Márquez quiere

> competir con la realidad de igual a igual, incorporar a la novela cuanto existe en la conducta, la memoria, la fantasía o las pesadillas de los hombres, hacer de la narración un objeto verbal que refleje el mundo tal como es: múltiple y oceánico. («*Cien años de soledad:* el Amadís en América», p. 73)

Por lo demás, en *La casa verde* o en *Conversación en La Catedral*, Vargas Llosa trató de plasmar su idea de la novela total: representar la realidad del Perú por la época en que las escribió. Que esto es así lo muestra claramente el epígrafe de la segunda:

> Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations.
> **Balzac:** *Petites misères de la Vie Conjugale*

Por cierto, Vargas Llosa era perfectamente consciente de que el empeño en escribir una novela total es en verdad utópico, porque la realidad siempre supera cuantitativamente a la ficción. No obstante, señalaba que la novela total representa la realidad de manera mucho más viva que todas las otras especies de novela anterior (caballeresca, histórica, militar, costumbrista, psicológica, erótica, policial, fantástica, etc.).

De otra parte, además de tener que representar la realidad, Vargas Llosa indicaba que la novela cuenta con sus propias leyes y su propia autonomía. Principistamente escribía lo siguiente:

> La grandeza o la pobreza de una ficción sólo puede medirse, internamente, analizando su poder de persuasión, que depende de su forma, y, externamente, examinando

[1] *La determinación que Vargas Llosa ofrecía de la novela era que consistía precisamente en ser «una representación verbal de la realidad» (Cf. «La novela», p. 10; citamos por la edición bonaerense de 1974).*

Los principales textos teóricos de M. Vargas Llosa sobre su primera teoría de la novela son los siguientes: «La novela» (1966), «Carta de batalla por Tirant lo Blanc» *(1969),* García Márquez. Historia de un deicidio *(1971),* La orgía perpetua *(1975). Además, los textos de su polémica con Angel Rama (de 1972) a raíz de la publicación del libro vargasllosiano sobre García Márquez (1971), ahora reunidos en el primer tomo de* Contra viento.

Los mejores trabajos sobre la primera teoría de la novela de Vargas Llosa son: D. Oelker, «Mario Vargas Llosa: teoría y práctica del "elemento añadido"» (1975) y Vanni Bertini, «L'idea del romanzo in Mario Vargas Llosa» (1986). Nosotros mismos publicamos en 1972 un artículo al respecto: «Realidad, teoría y creación en Vargas Llosa».



sus relaciones con la realidad real de la que toda realidad ficticia es representación y negación.
(*García Márquez, H.ª de un deicidio,* p. 204)

La novela es, al mismo tiempo que una representación, una negación de la realidad, para Vargas Llosa, porque, acogiendo ideas de Lukács, creía que la vocación del novelista surge de su insatisfacción con el mundo («La novela», p. 12 ss.). En este sentido, el novelista ha añadido siempre algo a la representación del mundo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica.

Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista.
(*García Márquez,* p. 86)

Pues bien, en la reformulación de la teoría de la novela de Vargas Llosa el cuidadoso equilibrio que él había establecido entre la novela que representa la realidad total de la época y su autonomía, se rompe en favor del segundo término —aunque el primero no llegue a desaparecer del todo—. En el fondo, Vargas Llosa renuncia así a la idea de la *novela total:* la novela ya no *representa* más la realidad, sino que la *distorsiona* a partir de las obsesiones y creencias personales del novelista. Las *obsesiones* jugaban antes un papel importantísimo y lo siguen conservando, pero ahora pasan a tenerlo también las *creencias:*

La verdad real es una cosa y la verdad literaria otra; y no hay nada más difícil que desear que ambas coincidan.
No estoy diciendo que la literatura sea algo totalmente desconectado de la realidad. Lo que estoy diciendo es que las verdades que proceden de la literatura no son nunca las verdades que experimentó personalmente el escritor o el lector. La literatura no es nunca una trasposición de la experiencia vital.
(*A Writer's Reality,* p. 79)

Un escritor serio es alguien capaz de distorsionar la realidad a partir de una obsesión personal o de una creencia personal, y de presentar esta distorsión de una manera tan persuasiva que es percibida por el lector como una descripción objetiva de la realidad, del mundo real. En esto consiste el logro de la literatura y el arte.
(*A Writer's Reality,* p. 45)

Lo que importa en esta nueva etapa es en verdad la *autonomía* de la novela, el *orden* plausible y, aún más, convincente que el novelista impone a la realidad gracias a la forma de la novela. Este *orden convincente* permite a los hombres salvarse frente al caos de la época, pues en este punto Vargas Llosa recuerda su antigua tesis de que la novela nace de la conciencia del caos imperante, de la descomposición histórica, en fin de la decadencia reinante (Cf. «La novela», p. 37 ss.). En este momento Vargas Llosa cree reconocer un parentesco cercano entre este aspecto de su concepción de la novela y las ideas de Popper con respecto a que en la historia no hay un sentido ni leyes objetivas en las cosas mismas, sino sólo interpretaciones parciales de la historia útiles para ordenarla. En este contexto escribía hace unos meses:



La concepción de la historia escrita que tiene Popper se parece como dos gotas de agua a lo que siempre he creído que es la novela: una organización arbitraria de la realidad humana que defiende a los hombres contra la angustia que les produce intuir el mundo, la vida, como un vasto desorden.
(«Karl Popper al día», p. 8)

En este mismo sentido el autor peruano había confesado antes en *Historia de Mayta* en 1984:

Si, cómo el Padre canadiense del cuento de Mayta, yo también me dejo ganar por la desesperación, no escribiré esta novela. Eso no habrá ayudado a nadie; por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada.
(*Historia de Mayta*, p. 91)

¿Tiene sentido escribir una novela estando el Perú como está, teniendo todos los peruanos la vida prestada? ¿Tiene sentido? Le digo que sin duda debe tenerlo, ya que la estoy escribiendo.
(Id., p. 158)

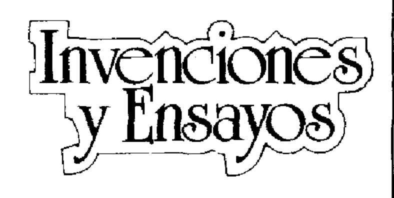
Además en su libro *A Writer's Reality* Vargas Llosa trae la siguiente cita en inglés de *Historia de Mayta*, que no hemos podido ubicar en la versión original española (se trata de una respuesta a la pregunta que le formula uno de los entrevistados sobre si no es estúpido escribir una novela en una época conmocionada en que el Perú está desapareciendo):

No, it's not stupid. At least to write a novel is something that can create a way in which I can defend myself against all this catastrophe that surrounds me.
(*A Writer's Reality*, p. 153)

Una segunda diferencia entre la primera concepción de la novela de Vargas Llosa y la posterior (que es también una concepción del arte en general), es que en esta última su autor considera al producto artístico como una «mentira verdadera». Probablemente esta idea proceda de la meditación vargasllosiana sobre la naturaleza de la ficción que comienza cuando hacia mediados de la década del 70 escribió *La tía Julia y el escribidor* (1977). Como se recuerda, en esta novela una de las dos historias que la componen es la de Pedro Camacho, el guionista de radionovelas a quien sus ficciones se le convierten en realidades como ya había acontecido antes con Alonso Quijano y Emma Bovary.

En cualquier caso, las formulaciones vargasllosianas maduras sobre el arte en general (y también sobre la novela) como una mentira verdadera se las encuentra sólo posteriormente en los prólogos del autor a sus piezas de teatro *La señorita de Tacna* (1981) y *Kathie y el hipopótamo* (1983). Allí escribe:

Inventar no es, a menudo, otra cosa que tomarse ciertos desquites contra la vida que nos cuesta vivir, perfeccionándola o envileciéndola de acuerdo a nuestros apetitos o a nuestro rencor; es rehacer la experiencia, rectificar la historia real en la dirección que nuestros deseos frustrados, nuestros sueños rotos, nuestra alegría o nuestra cóle-



nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil. Ese espacio entre la vida real y los deseos y fantasías que le exigen ser más rica es el que ocupan las ficciones.

(«El arte de mentir», en: *Contra viento II*, p. 423)

Pero en realidad es difícil aceptar que, ya sea el narrador o el lector, quieran internarse en un mundo tan asfixiante y sofocante como el de la *Historia de Mayta* para escapar así de las dificultades de la vida real. La cuestión que se plantea en este caso parece ser más bien una variación de la pregunta de los teóricos de la literatura del siglo XVIII. Estos se interrogaban: ¿cómo así puede producir un placer estético la escritura de las tragedias, y posteriormente asistir a su escenificación? De modo parecido en el caso de las novelas de Vargas Llosa habría que preguntar: ¿cómo así produce placer estético la escritura de obras con temas a veces tan sórdidos y sobre un mundo tan deteriorado como es el que aparece en las novelas vargasllosianas?, ¿cómo es que asimismo produce placer leer estas obras?

El tercer punto en que difieren la primera y la última concepción de la novela de Vargas Llosa es el siguiente: en aquélla el autor no hacía intervenir sus opciones en la configuración y desarrollo de la intriga de la obra, sino que seguía los consejos flaubertianos de la impersonalidad, imparcialidad e impasibilidad al momento de escribir. En cambio, desde *La guerra del fin del mundo* Vargas Llosa renuncia a esta falta de participación en lo novelado y va a introducir sus opiniones y puntos de vista en la obra. Leyendo *Os Sertões* de Euclides da Cunha, explica Vargas Llosa que se planteó el siguiente problema: ¿cómo es posible que los intelectuales latinoamericanos que son tan cultos, informados y han viajado tanto y, por consiguiente, están en situaciones de comparar entre diferentes situaciones, se hayan hecho corresponsables tantas veces de los conflictos y problemas latinoamericanos?

¿Cuál es la razón de que los intelectuales hayan contribuido por ejemplo a la intolerancia que es uno de los aspectos más oscuros de nuestra historia? Los intelectuales han promovido la intolerancia: la religiosa en el pasado, y la ideológica y política en el presente. Es verdad que muchas veces han sido víctimas de la intolerancia, que han sido perseguidos, enviados a prisión, torturados, y a veces victimados por las dictaduras. Pero en sus tomas de posición públicas han reaccionado a esta clase de intolerancia en muchos, en demasiados casos, con una intolerancia equivalente promoviendo una interpretación celosa y dogmática de nuestra realidad. ¿Por qué es así?

(*A Writer's Reality*, pp. 124-125)

En el mismo libro de Da Cunha, Vargas Llosa encontró un análisis y una respuesta a este problema:

Os Sertões es un libro extraordinario porque constituye ambas cosas a la vez: una autocrítica personal y nacional. Tratando de entender lo que Canudos fue, lo que fue esta rebelión, pienso que Da Cunha descubrió lo que es América Latina y lo que no es, como dije antes, un país latinoamericano. Lo que mostró en su libro es que importar instituciones, ideas, valores y hasta tendencias estéticas de Europa a América Lati-

na, es algo que puede tener consecuencias muy diferentes, algo que puede producir resultados inesperados.
(Id., p. 131)

Por una parte, Da Cunha puso de manifiesto en *Os Sertões* que la rebelión de Canudos se produjo como una deformación de ideas religiosas importadas al Brasil e impuestas a la comunidad campesina y rural (Id., p. 133). Pero al mismo tiempo mostró que en su represión los intelectuales brasileños, que habían asumido el positivismo venido también desde el exterior y que apoyaban a la República, fueron incapaces de hacer un análisis desapasionado del alzamiento favoreciendo más bien restablecer por la fuerza de las armas la autoridad del nuevo régimen político que había reemplazado a la monarquía —que quería restaurar Antonio Conselheiro—. «Toda la sociedad brasileña estaba dividida por prejuicios recíprocos, por intolerancias recíprocas: religiosas de una parte, ideológicas de otra. Todas estas cosas produjeron la catástrofe» (Id., p. 133).

Recogiendo las lecciones de su lectura de *Os Sertões* Vargas Llosa revela que decidió entonces escribir una novela de tesis (y perdónesenos ahora la longitud de la cita, pero es necesaria para la comprensión de su punto de vista):

Para mí todo esto fue como estar viendo en un pequeño laboratorio el modelo de algo que ha estado ocurriendo en toda América Latina desde el inicio de la independencia. En efecto, todos los países latinoamericanos han tenido situaciones más o menos similares. Las divisiones sociales de acuerdo a estas visiones recíprocas y dogmáticas de lo que la sociedad debería ser, de lo que debería ser la organización política de la sociedad, han tenido siempre consecuencias semejantes —guerras, represiones, masacres—. Me conmovió profundamente todo lo que Da Cunha describe en *Os Sertões*, y de inmediato sentí la necesidad de fantasear al respecto y de escribir una novela usando la experiencia de Canudos —aunque no diría que como un pretexto, porque estaba fascinado por Canudos, por el hecho que en sí mismo fue una extraordinaria aventura—. Mas al mismo tiempo sentí que si escribía una novela convincente empleando a Canudos como escenario de esta historia, quizá sería capaz de presentar en forma de ficción la descripción de un fenómeno continental, de algo que todo latinoamericano pudiera reconocer como parte de su propio pasado y en algunos casos de su propio presente. En efecto, en la América Latina contemporánea todavía hay Canudos en muchos países. En el Perú tenemos por ejemplo un Canudos viviente en los Andes.
(Id., p. 133)

Dejemos de lado si este análisis se puede aplicar en verdad a la América Latina contemporánea: si por ejemplo en el Perú actual bien se pudiera comparar a Abimael Guzmán y a sus seguidores con Antonio Conselheiro y los suyos, y cuáles serían los intelectuales que en el otro bando apoyan con argumentos ideológicos a la República todavía subsistente. Más interesante nos parece hacer notar que en el período en que Vargas Llosa piensa haberse alejado de Sartre y de su teoría del compromiso en la literatura, más sartreano y comprometido que nunca se muestra. En efecto, cuando Sartre enunció su teoría sostenía que el escritor debía comprometerse precisamente en el terreno de la literatura y ofrecer en sus narraciones una imagen de lo que narra



justo desde el punto de vista de su propia situación y opción (Cf. *Situaciones I.* Buenos Aires: Losada; p. 45). Es lo que trató de hacer Sartre en sus grandes novelas. Y esto es igualmente lo que está ensayando hacer Mario Vargas Llosa desde *La guerra del fin del mundo:* renunciando a la imparcialidad flaubertiana por la que abogaba en su primera concepción novelística, ahora quiere expresar sus opiniones (y no sólo dar rienda suelta a sus demonios) en sus novelas. Son como hemos visto las de una «zorra»: las de un intelectual liberal, escéptico y tolerante —puntos en los que la opción que expresa se diferencia profundamente por cierto de la del Sartre maduro y de la del tardío quien siempre estuvo a la izquierda—.

Historia de Mayta tiene un carácter de novela de tesis aún más evidente. Según Vargas Llosa esta es una obra sobre la ficción ideológica y sobre la literaria.

> La ficción ideológica es la que viven Mayta y sus camaradas... De otra parte *Historia de Mayta* es una descripción de otra clase de ficción, la que el narrador/escritor está tratando de escribir.
>
> (*A Writer's Reality,* p. 153)

La fábula de la historia es que de estas ficciones una tiene un carácter negativo y la otra positivo:

> Mi idea fue que a través del destino de los personajes en una novela o historia corta podría evidenciar algo en lo que creo: que la ficción es negativa, tiene resultados negativos para la sociedad y la historia cuando no es percibida como ficción, cuando se encubre como conocimiento objetivo, cuando es una descripción objetiva de lo que es la realidad. Y que, por el contrario, la ficción es positiva y útil a la sociedad, la historia y al individuo, cuando es percibida como ficción, cuando, leyendo una novela o un poema, se sabe que la idea de experimentar algo real es una ilusión, cuando uno no se está mintiendo a sí mismo creyendo que no se trata de una ilusión, sino de experiencia factual. Me gustaría que la novela hiciera esta paradoja evidente: que cuando la ficción es percibida como ficción y aceptada como tal se convierte en parte de la realidad transformándose en algo que es una realidad objetiva y factual. Pienso que es en este sentido que incorporamos las novelas a nuestras vidas, porque somos conscientes de que en efecto no son la realidad.
>
> (Id., p. 154)

Historia de Mayta expone así la teoría de la ficción del último Vargas Llosa. Según ella hay una especie de ficción negativa y nociva que está representada por la ideología. El novelista peruano altera de este modo la teoría marxista clásica de la ideología: ésta sostenía que los *intereses económicos* son los que dan lugar a una visión ideológica, en el sentido de distorsionada, de la realidad. Vargas Llosa va a proponer que es la propia ideología, en el sentido de los *planteamientos políticos* entendidos como ficción negativa, la que deforma la visión de la realidad. Negativa es esta especie de ficción porque lleva a la destrucción y a la muerte: el caso *real* del intento de rebelión de Vallejos y Mayta. En cambio, la ficción literaria es inocua y positiva aun alterando los hechos: así atribuir al Mayta real una homosexualidad que en verdad no tenía sólo tiende a acentuar su carácter marginal y lleno de contradicciones



(*Historia de Mayta*, p. 336). La distorsión permite además presentar la revolución que Mayta quería realizar como política y sexual (Id., p. 218). Finalmente esta «mentira» expresa la verdad de los problemas cabales que afectan a la condición humana.

Que *La guerra del fin del mundo* y las novelas posteriores de Vargas Llosa son de tesis, ya lo había sostenido en un artículo del año pasado (1990) Efraín Kristal («Mario Vargas Llosa y la función social de la literatura», p. 257 ss.). Sobre las novelas posteriores a *Historia de Mayta* escribe Kristal:

> Los nuevos personajes sensatos de Vargas Llosa siempre encuentran que sus primeras suposiciones sobre la realidad, por coherentes o elegantes que parezcan a primera vista, esconden otras posibilidades. Así, el detective de *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), con el cual Vargas Llosa saluda la novela policial de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, encuentra que cada nueva pista desvaloriza sus suposiciones anteriores, que eran ficciones basadas en un conocimiento imperfecto de las experiencias de los sospechosos.
>
> (Id., p. 259)
>
> En *El hablador* (1987) se alternan los relatos del «hablador», un individuo que narra mitos y ritos de una tribu de indios selváticos, con la historia narrada por un novelista peruano, de un muchacho judío antropólogo y deforme que se había perdido en la selva peruana. Poco a poco, el «hablador» selvático critica algunas costumbres de los indios y propone nuevos mitos. Ello sugiere que el «hablador» es el muchacho judío que se ha infiltrado en alguna tribu de la selva peruana para tratar de proteger a la cultura arcaica de los asedios de la modernidad modificando sus mitos y ritos; un proyecto patético destinado al fracaso.
>
> (*Ibídem*)

Quisiéramos reservar nuestra opinión sobre estas interpretaciones. En el caso de *Elogio de la madrastra* (1988) la tesis que expresa esta *nouvelle* quizá se pueda proponer refraseando el epígrafe de Paul Nizan empleado por Vargas Llosa en la segunda parte de *La ciudad y los perros:* los niños y adolescentes no son tan ingenuos, «puros» y candorosos como a veces se cree.

En los próximos años será de interés e importancia observar el rumbo que adopte la praxis narrativa de Mario Vargas Llosa: si sus novelas continúan siendo de tesis o se reaproximan a la concepción flaubertiana del desinterés del que partieron.

David Sobrevilla



Bibliografía utilizada

1. DE MARIO VARGAS LLOSA

1) Escritos teóricos

«*Cien años de soledad:* el Amadís en América», en: *Amaru.* Lima, N.º 3, jul.-sept. de 1967; pp. 71-74.

«La novela» (1966). Lima: Fundación de la cultura universitaria; *Cuadernos de Literatura,* 2, 1968. También en: Mario Vargas Llosa/José María Arguedas, *La novela.* Buenos Aires: América Nueva, 1974; pp. 7-50.

«Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*». Prólogo a: Joannot Martorell, *Tirant lo Blanc.* Madrid: Alianza Editorial, 1969; T. I, pp. 9 ss.

García Márquez. Historia de un deicidio. Barcelona: Barral, 1971.

La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary». Barcelona: Seix Barral, 1975.

2) Novelas

La ciudad y los perros (1963). Lima: Populibros/Seix Barral, s.f.

La casa verde. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Conversación en La Catedral. 2 Vol. Barcelona: Seix Barral, 1971.

La tía Julia y el escribidor. Barcelona: Seix Barral, 1977.

La guerra del fin del mundo. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Historia de Mayta. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1984.

3) Piezas teatrales

La señorita de Tacna. Barcelona: Seix Barral, 1981 (Prólogo: «Las mentiras verdaderas», pp. 9-12).

Kathie y el hipopótamo. Barcelona: Seix Barral, 1983 (Prólogo: «El teatro como ficción», pp. 9-13).

4) Varia

El buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con R. Cano Gaviria. Barcelona: Anagrama, 1972.

Contra viento y marea I. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Contra viento y marea II. Barcelona: Seix Barral, 1986.

A Writer's Reality. Nueva York: Syracuse University Press, 1991.

«Karl Popper al día», en: *Claves de Razón Práctica.* Madrid, N.º 10, marzo de 1991; pp. 2-14.

2. SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA NOVELA DE MARIO VARGAS LLOSA

BERTINI, VANNI, «L'idea del romanzo in Mario Vargas Llosa», en: *Lavori Ispanistici.* Serie V. Università di Firenze. Facoltà di Magistero. Publicazioni dell'Istituto Ispanico. Pisa, 1986; pp. 267-352.

KRISTAL, EFRAIN, «Mario Vargas Llosa y la función social de la literatura», en: B. Ciplijauskaité/C. Maurer (Eds.), *La voluntad del humanismo.* Barcelona: Anthropos, 1990; pp. 249-260.

OELKER, DIETER, «Mario Vargas Llosa: teoría y práctica del "elemento añadido"», en: *Atenea.* Concepción (Chile), N.º 431, 1975; pp. 132-151.

SOBREVILLA, DAVID, «Realidad, teoría y creación en Vargas Llosa», en: *Acta Herediana.* Lima, Vol. 4, N.º 1, sept. de 1972; pp. 29-39.



Afirmaciones de perplejidad ante el paso del tiempo

I

Con un pañuelo negro
una mujer
cubre la luna.
Miltos Sajturis

Para esta privamera indecisa
necesito una mujer pálida
y lo suficientemente atolondrada
como para no darse cuenta
de que estoy a su lado.
Para estos días sin sol,
sin nubes definidas,
sin luna,
en los que el día y la noche
apenas se distinguen
y todo lo ocupa
una madrugada sucia, gris,
desarrapada,
necesito unas manos cómplices,
una sonrisa cercana
y el olor del algodón
más cotidiano.
Con estas cosas
y un mínimo aire de esperanza,
aguardaré la llegada de otros días

que serán
tímidamente mejores.

II

¿Qué horas son?
Las que usted quiera,
mi señora.

Hoy acepto todo sin discutir.
Bajo las manos o gesticulo comedidamente
para rendirme sin condiciones
a la razón esgrimida por los otros.
No vale la pena imponer nuestra palabra.
Me rindo ante las flores que empiezan a abrirse
en la primavera de esta ciudad grisácea;
me inclino ante el canto de los gorriones
despidiendo al invierno,
ante las exigencias de los niños,
los deseos de las mujeres
y las abrumadoras certezas
de los bien instalados en el mundo.
Estoy aquí para callar
y para reír en silencio.
Esta risa no es una revancha,
es una manera clandestina
de hacer una revolución
absolutamente inútil.

III

El Olvido no duele,
sabe el tiempo anestesiar la sangre.
Llega el día
en que la soledad
nos amortaja
con sus manos profundas.
Limpios de amores,
de miradas torvas,
de la ansiedad de ser,



del regocijo,
de cuerpos entrevistos
en la sombra, nos sumergimos
en el agua obscura,
en la nocturnidad
de los estanques
que el sueño nos prepara.
Y mientras llega el día
pueden los vientos
agitarnos la vida.
Por ahora, todo sigue doliendo...
hasta el olvido...

IV

Estos días amargos pasarán
y serán, en la distancia,
como flores asesinadas en las páginas
de un amarillo libro de versos.
Estos días de asfixiado amor,
la muerte oscila en lo alto de las torres
y una desesperación refrenada
se instala en las articulaciones.
Estos días se escriben poemas
que nunca cumplirán su destino;
se sale a la ventana
y el sol es tan enemigo
como las nubes negadoras de su luz,
pero... días más tarde,
en el arco de una mañana límpida,
estos días desaparecerán
y nuestra nueva y tonta canción,
al olvidarlos
hará una pausa en el camino,
firmará un débil pacto con el sol.

V

Hoy, frente a un cielo traidor
de la primavera que ya debería ser.



declamo tres o cuatro lugares comunes
sobre el tiempo y su huida entre las manos.
Miro hacia atrás
y observo la hilera de días
que dejaron un ambiguo deslumbramiento
o aquellos con las manos tibias
de un amor tranquilo.
Me duele haber perdido
la mayor parte de ellos,
pero nada pude hacer
para ganarlos.
No nos preparan para extraer
todo el jugo de las horas.
Por eso, el tiempo se nos va
entre las manos y, al darnos cuenta,
nuestra tontería heroica
se apresura a detenerlo.
Lo logra por un momento
que pagamos con el precio
de un fluir más intenso,
pero ese momento
es el más feliz de los engaños.

VI

Soy un versero viejo
y a veces no sé
qué hacer con mis versos.
Ni siquiera sé
por qué los hago, sin embargo,
la obligación de disparatar
debe cumplirse
aunque al final del camino
sólo nos espere el silencio:
esa mujer velada
vista de lejos
en la media luz
de los aeropuertos.

Hugo Gutiérrez Vega



Encuentros y desencuentros con la poesía social*

I

La polémica acerca de la poesía social parecía no tener vigencia ya a mediados de los años setenta. Como es sabido, la transición política española —sometida a sobresaltos hasta varios años después— fue la consecuencia de otras transiciones, difusas pero profundas, que experimentaron los movimientos sociales y culturales de nuestro país. En lo que se refiere a la poesía, desde la segunda mitad de los años sesenta se vivía en un agitada e interesante etapa de «posfranquismo bajo Franco», según la expresión de Joaquín Marco.

El objetivo último al que apuntaba la poesía social, la caída del régimen totalitario, estaba resultando una tarea bastante ajena a la literatura, y los objetivos intermedios más evidentes como la denuncia de la represión, el testimonio de situaciones injustas o la movilización de conciencias correspondían muy poco a la relativa bonanza económica que estaba transformando al héroe de aquella poesía —el obrero, tantas veces adulado y revestido de virtudes de «buen salvaje»— en un pequeñísimo burgués con aspiraciones materiales inmediatas y nada revolucionarias.

Pero todavía por aquellas fechas el rechazo de la poesía social constituía una carta de presentación muy adecuada para jóvenes poetas necesitados de ocupar aunque fuese una esquina en el retablo de nuevas figuras. Las declaraciones de todo tipo en contra de la tendencia socialrealista se oyeron incluso mucho después, casi siempre acompañadas de gestos de desprecio fácil. Porque atacar a la poesía social parecía facilísimo: la misma tendencia, en sus representantes más sobresalientes, ha ofrecido debilidades que parecen señalarse a sí mismas con el dedo. Era más difícil analizar, discriminar, o simplemente leer sin prisas, y era infinitamente más incómodo disentir de la opinión emergente. Quienes no se habían unido a ese consenso general y han creído ver en la poesía social algún aspecto respetable, se han manifestado más bien

* *Este artículo es el cuarto de la serie titulada* El fin de un siglo de poesía. *Los anteriores han aparecido en los números 481, 484 y 492 de* Cuadernos Hispanoamericanos.



en voz baja, o se han visto obligados a justificar sus apreciaciones de forma exhaustiva: sólo voces muy autorizadas —por su obra poética sobre todo— han podido mantener hacia la poesía social una predisposición tan limpia de prejuicios como la que han adoptado hacia cualquier otra tendencia. El caso de Ángel González es ejemplar.

La nueva ortodoxia que se venía fraguando desde el principio de los años setenta tenía que rechazar el dogma precedente, y lo hacía con el gesto aprensivo de quien se ha instalado en la ciudad y se avergüenza de que lo vean en el ascensor con sus parientes campesinos. Como «nuevos ricos» han sido considerados los poetas de aquella hornada que entonces parecía muy compacta pero que, con el tiempo, ha mostrado como veremos, al menos dos caras antagónicas.

Pero la poesía social había sido superada mucho antes. Ahora que los poetas del 50 están ya definitivamente entronizados —los canónicos y los que la crítica y el lector van recuperando: Antonio Gamoneda, Ángel Crespo, María Victoria Atencia, etc.—, ya no es una novedad afirmar que esta generación del medio siglo rompió con el romanticismo —o el simbolismo venido a menos— de la poesía social tanto en sus textos teóricos como en su práctica poética, y que, en algunos casos, lo hizo partiendo desde dentro de aquella misma corriente.

La antología más conocida de aquella tendencia, la que Leopoldo de Luis publicó en 1965 y amplió en 1969, fue en realidad la confirmación de que para los poetas sociales típicos había llegado el final. El mismo antólogo, en la nota con que introduce la edición de 1982, reconoce que cuando ideó su libro, «las circunstancias socioeconómicas empujaban ya el declive de la tendencia. Ocasión pertinente, pues, para el balance, el examen y la síntesis»[1]. Sin embargo, su punto de vista inicial era muy diferente, y coincidía con el de unos pocos de los antologados, todavía convencidos de estar laborando en el «verdadero» sentido de la Historia.

Curiosamente, varios poetas redactaron para la ocasión «poéticas» nada incondicionales. Salvador Pérez Valiente, poco sospechoso de infidelidad a aquel tipo de poesía, llega a apropiarse la dedicatoria de Juan Ramón Jiménez «a la inmensa minoría», y declara no creer «en esa lírica o seudoética del editorial político puesto en verso»[2]. El mismo Otero ofrece como poética tres poemas que, sin dejar lugar a dudas sobre su compromiso social, reafirman su compromiso literario[3]. Y José Hierro toma distancias muy evidentes «(El poeta), por ser claro, quitó el misterio a la poesía, le quitó espíritu», «(el poeta) escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que le puedan entender los otros»[4]. El mismo Eugenio de Nora matizaba: «Acepto la poesía que lleva implícito (sea cual fuere su tema) un modo de ver e interpretar la realidad que, en vez de ser regresivo (es decir, antisocial), contribuya a elevar el conocimiento, a ensanchar la conciencia, a desencadenar los procesos de superación de ese ser fundamentalmente social y político que es el hombre»[5].

Pero fijémonos en la participación de los poetas del 50 en la misma antología. Ángel González es contundente: «Decir que en la poesía social española actual abunda la mala poesía tampoco me parece una prueba importante contra la poesía social, te-

[1] *Leopoldo de Luis,* Poesía social, *Ed. Júcar, Madrid, 1982, pag. 9.*

[2] Ibid., *pág. 166.*

[3] Ibid., *págs. 129 a 131.*

[4] Ibid., *pags. 201.*

[5] Ibid., *pag s. 232.*



niendo en cuenta que en España abunda actualmente la mala poesía, sea lírica o épica, amorosa o civil». Y más adelante: «Al margen de las discusiones y de la polémica, yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo, y que represente una toma de posiciones respecto a esos problemas»[6]. Tener fe en una «poesía crítica» se aleja bastante de la confianza absoluta —acrítica— que los poetas sociales de diez años antes tenían en su poder de convocatoria.

José Agustín Goytisolo advierte contra «la tentación de confundir los nobles sentimientos con la buena poesía»[7]. Por su parte, José Angel Valente se reafirma en declaraciones anteriores acerca de la insuficiencia de la fijación temática y aporta una síntesis de su teoría sobre poesía como conocimiento, desarrollada ya años antes. Recordemos que esta última forma de entender la poesía estaba ya esbozada en un artículo publicado por Carlos Barral en 1953. Por último, la aportación teórica de Gil de Biedma supone una nota de clarividencia nada reñida con la poesía social pero irreconciliable con la estrechez teórica que en la práctica habían mostrado sus legiones de cultivadores: «Escribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive». Contra la inercia del lector que comulga con la voz que habla en el poema, identificada mecánicamente con la del poeta (operación primariamente romántica de la que los poetas sociales se sirvieron profusamente), Gil de Biedma declara que «es esa comunión —a la que íntimamente tiende el lector de poesía actual— lo que la poesía que a mí me interesa se esfuerza muchas veces por evitar. Para ello, el poeta debe situarse a una cierta distancia de su lector —de su interlocutor— y a una cierta distancia de sí mismo»[8].

Como se ve, estamos ya muy lejos del maximalismo o de la simplicidad. Incluir a estos poetas, como hizo Leopoldo de Luis, en la nómina rotulada «poesía social» suponía certificar la desaparición de la tendencia pura y dura. Pero también era una forma de mostrar la flexibilidad que los poetas del 50 habían sido capaces de imprimir a una corriente especialmente rígida.

En la misma antología encontramos a Félix Grande, poeta que nadie ha situado en una u otra generación pero que llevó un peso fundamental en la transición poética de aquellos años, y que De Luis incorporó a la segunda edición de su libro. Allí declaraba el autor de *Blanco spirituals:* «Se tiende hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico, y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas»[9]. La actitud de Grande, común a los más lúcidos analistas literarios de entonces, consistía en abrir puertas por delante sin cerrar necesariamente las que quedaban atrás.

Manuel Vázquez Montalbán, el más joven de los antologados, declaraba tajantemente el final no sólo de la poesía social, sino posiblemente el de toda poesía: la literatura, viene a decir, nada puede contra la influencia cultural de los medios de comunicación, «cada vez más alienantes». «Esta lucidez da una mayor libertad de creación, posibilita el hecho experimental, carga de realismo a la propia poesía, permite supe-

[6] Ibid., *pág. s. 270.*
[7] Ibid., *pág. 306.*
[8] Ibid., *pág. 331-332.*
[9] Ibid., *pág. 416.*



rar el *ridiculismo:* ismo en el que se incurre cuando el poeta confunde su estilográfica con un proyectil dirigido; a su subjetividad con la energía atómica»[10]. Es el tono que vamos a encontrar poco después en la poética con que el mismo autor abre la antología *Nueve Novísimos*, de José María Castellet. Entre bromas y veras, Vázquez Montalbán vuelve a afirmar dos cosas: que la literatura ha dejado hace tiempo de ser «material estratégico de primera clase», es decir, que su operatividad cultural a finales del siglo XX es ilusoria, y que él cree en la revolución política. «Con una condición: la libertad de expresión»[11]. Unas páginas más adelante, el poema «Arte poética», publicado por primera vez en el libro de Castellet, es un *collage* donde el autor dedica un homenaje desencantado a los poetas sociales desde el laberinto consumista de un *drugstore*.

Siguiendo con este rápido repaso a la actitud de los principales poetas del momento ante la poesía social, podemos señalar que en la misma antología de Castellet, Antonio Martínez Sarrión afirma que se inició escribiendo aquel tipo de poesía: «Habrá que hacer algún día, cuando las aguas vuelvan a su cauce, un estudio en profundidad de aquella tendencia y constatar sus aportaciones más valiosas, menos erosionadas por el tiempo»[12]. Entre sus poemas antologados está el hermoso «El cine de los sábados», que evoca unos años de carencias colectivas e intimidades desérticas:

amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros[13].

José María Álvarez, por entonces, ya había desacreditado su primer poemario, *El libro de las nuevas herramientas*, título que no deja lugar a dudas en cuanto a sus intenciones, pero que formalmente se sitúa en la línea de las innovaciones estilísticas que, quizás sin pretender deliberadamente revitalizar o modernizar la poesía social, le estaban ofreciendo vías de escape de sus estrecheces formales. En esa línea podemos considerar la obra de Manuel Vázquez Montalbán, Agustín Delgado y el grupo *Claraboya* (éstos sí, con plena deliberación teórica), e incluso la que, publicada mucho después, estaba escribiendo entonces Ramón Buenaventura.

Un poco más adelante, en la misma antología —más emblemática que fundacional—, Félix de Azúa, tras dejar claro su «escepticismo sobre las posibilidades que tiene la palabra de cambiar el mundo», dedica un poema, nada irónico ni susceptible de ser interpretado oblicuamente, a lamentar la muerte de Che Guevara: «la gente dice que su muerte es bienvenida/ pero nosotros lloramos»... «Cuando todos descansen empezaremos a cavar un hoyo/ ¡nueva matriz!, que de ti salga un nuevo Tamerlán»[14].

Junto a la sorna que los poetas de Castellet emplean a veces para hablar de la poesía social, encontramos en aquella recopilación, sobre todo en los poemas seleccionados, palabras que si hoy siguen teniendo vigencia literaria es porque suenan conectadas con un tiempo y un espacio concretos, sin que por eso se trate de testimonios en el sentido que se esforzaban por delimitar los poetas sociales. Lo más valioso de

[10] Ibid., *pág. 440.*
[11] *José María Castellet, Nueve novísimos,* Barral editores, Barcelona, 1970, pág. 60.
[12] Ibid., *pág. 89.*
[13] Ibid., *pág. 94.*



la primera poesía novísima, en mi opinión, radica en el reflejo efervescente de una época en la que todo parecía posible pero, a la vez, todo empezaba a estar definitivamente perdido: la disponibilidad emocional y mental más ávida comenzaba a llenarse del escepticismo más demoledor.

Por aquellos años, Pere Gimferrer da un giro fundamental en su incipiente carrera literaria: abandona los tanteos poéticos que había llevado a cabo en castellano —tanteos muy miméticos cuyo principal interés consistía en crear expectativas—, y decide iniciar en catalán la etapa de maduración y consolidación de su propio estilo. Esa actitud literaria contiene un claro significado ético, irreductible a coordenadas «sociales», pero de un alcance mucho mayor que el de infinidad de proclamas en verso «comprometido». También por entonces, el poeta catalán declaraba: «sea social o esteticista, la poesía académica —es decir, casi toda la poesía española actual— carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común»[15]. La intransigencia de esa afirmación va acompañada de declaraciones aún más sorprendentes: «Toda persona que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad, debe ser considerada como cómplice de ese sistema. También esto lo dejó establecido Ducasse: terminó el tiempo de la poesía personal»[16]. A nadie se le ocurriría reprochar a Gimferrer, veinte años después, que su poesía en catalán sea personalísima —en sus últimas entregas, incluso academicista—, o que su actuación pública como intelectual y hasta como «notable» no esté muy marcada precisamente por su lucha contra cualquier sistema represivo. En el exceso sin duda circunstancial de sus palabras nos interesa subrayar la ausencia de prejuicios ante el tema polémico de la actitud del escritor con respecto a la sociedad. Para el Gimferrer de entonces, la toma de postura ética no era un tabú.

Menos circunstanciales, y por ello más duraderas, nos parecen las palabras que Gimferrer, hablando de la obra de Valente, dedica a reflexionar sobre poesía social: «[Con la irrupción de la poesía social] se eliminó, sin duda, la vieja retórica; pero lo que se obtuvo a cambio no fue, ciertamente, *el lenguaje poético, tenso y conflictivo, que es signo, desde Lautréamont o Rimbaud, de la poesía contemporánea,* sino más bien, inesperadamente, una nueva forma, más solapada quizás, de academicismo. El gran problema previo, el problema previo por excelencia *—el tránsito del lenguaje instrumental al lenguaje sometido a interrogación y autocrítica—*, fue pura y simplemente soslayado» (el subrayado es mío)[17]. Ese tránsito, que se operó en poetas como Valente, Claudio Rodríguez, Gil de Biedma o Ángel González (recordemos su defensa de la poesía «crítica», que necesariamente debe ser autocrítica), parecía alcanzar, y por momentos alcanzó, con algunos novísimos, una profundidad inusual y, en cierto modo, un punto de no retorno; pero pronto el retorno se inició, como veremos en capítulos posteriores, hacia posiciones nada conflictivas ni autocríticas, en un reflujo que llega hasta hoy.

Igual conexión con la poesía inmediatamente anterior, igual defensa de la poesía «en vilo», antiacademicista y autoexigente, nos encontramos en las palabras de Gui-

[14] Ibid., *pág. 141.*

[15] *Enrique Martín Pardo,* Nueva poesía española, *Ed. Scorpio, Madrid, 1970, pág. 34. Reeditada junto con* Antología consolidada, *Ed. Hiperión, Madrid, 1991.*

[16] *Ob. cit. pág. 33. En su obra poética catalana se pueden encontrar reflejos de esta actitud: «Los años de abyección, el tiempo de aves rapaces y de perros de presa acosando a Cataluña»* (Poesía 1971-1977, *Ed. Visor, pág. 77).*

[17] *Pere Gimferrer, «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en* 30 años de literatura española, *Ed. Kairós, Barcelona, 1971, pág. 91.*



llermo Carnero: «Expresando lo propiamente individual, intentando analizarlo, el poeta habrá cumplido sin proponérselo una función social, si los demás sienten esa expresión como respuesta a interrogantes suyos situados a nivel consciente o no»[18]. No está lejos Carnero, en estas declaraciones, del Hierro de la antología *Poesía social.* Unos años después, el mismo Carnero afirmará: «Los poetas, olvidada ya la inicial actitud combativa —porque ya no hay enemigo— pueden enfrentarse a la tarea de sintetizar todos los elementos necesarios a una poesía de gran alcance. Entre esos elementos están algunos de los que distinguieron a las promociones anteriores: una humanización más directa e inmediata del poema, un reasumir el «compromiso» a un nivel que no anule la expresión»[11]. Félix Grande, como hemos visto, decía algo muy similar diez años antes. Recordemos, por último, que en la introducción a *Ensayo de una teoría de la visión,* de Carnero, Carlos Bousoño dice, con letras mayúsculas, que «el planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represivos del poder«[20].

No pretendemos demostrar que los novísimos de primera hora estuviesen cerca de los poetas sociales, sino que al menos el grupo más visible de jóvenes poetas que tomaron la iniciativa pública en la segunda mitad de los sesenta, y que se consolidaron en la época que estamos considerando, no se sentía ni mucho menos obsesionado por alejar de sí el fantasma de la poesía social: sabían muy bien que ese fantasma ya no asustaba a nadie desde muchos años antes, y que la nueva poesía no adelantaba nada defendiéndose contra él. De ahí que no les importara la mayor o menor distancia de aquella tendencia a que pudieran ser situados por la crítica o el lector, hasta el punto de que, como hemos visto, adoptaran en su obra actitudes nada sociales pero sí consecuentes con las solicitudes estéticas de la realidad: «Urge —decía Gimferrer— un planteamiento poético de la realidad». Igual podemos decir de poetas que fueron siendo reconocidos a lo largo de los años setenta, e incluso después, como miembros indiscutibles de aquella marea renovadora, aunque no participaron (por razones pintorescas que la pequeña historia revelará algún día) en sus celebraciones inaugurales: José Miguel Ullán, Agustín Delgado, Jesús Munárriz, Ramón Buenaventura, Jenaro Taléns. Para todos estos poetas —y sin duda también para un indiscutido novísimo de primera hora como Leopoldo María Panero— el rechazo de la poesía social era una tarea ya cumplida, y más bien lo que se planteaba era una reconversión de la actitud incautamente inconformista de sus abuelos los sociales en otra mucho más radical que no sólo aspiraba a desenmascarar la trastienda ideológica del lector, sino también a remover los cimientos formales de la propia poesía.

Fueron otros jóvenes poetas de entonces, algunos de los ya conocidos en la misma época como pertenecientes a la segunda hornada novísima, quienes hicieron del ya anacrónico prurito antisocial un nueva arma arrojadiza, un instrumento de cualidad opuesta al de la poesía más llanamente comprometida pero de funciones idénticas (sobre todo, aquella función identificadora que señalaba Gil de Biedma como rémora

[18] *José Batlló,* Poetas españoles poscontemporáneos, *El Bardo, Barcelona, 1974, pág. 303-304.*

[19] *Concepción García Moral y Rosa María Pereda,* Joven poesía española, *Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pág. 300.*

[20] *Guillermo Carnero,* Ensayo de una teoría de la visión, *Ed. Hiperión, Madrid, 1979, pág. 28.*



para la poesía contemporánea) y de resultados formales igualmente mediocres. Otros poetas que renunciaban a la convulsión interna del poema, «al lenguaje sometido a interrogación y autocrítica», y que encontraban en la poesía social de veinte años antes un cadáver fácil de desenterrar y de vencer; otros que, por ofrecer recetas cómodas y autocomplacientes, tuvieron pronto una influencia considerable, reclutaron legiones de adeptos y oficiaron durante años los rituales de la nueva ortodoxia.

II

Pero veamos qué quedaba a mediados de los años setenta, y qué ha quedado después, de la poesía social canónica.

Gabriel Celaya estaba desarrollando lo que se ha considerado su tercera etapa, un período creativo en el que habría superado la poesía social tras llegar «el decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que, desde el clásico hasta el prometeico-marxista, se nos han dado»[21]. En la obra teórica de Celaya, las convicciones básicas del socialrealismo no habían desaparecido, sin embargo. En *Inquisición de la poesía* (1972) leemos alusiones a «una situación y una sociedad llamada muy pronto a desaparecer», algo que nos recuerda al Castellet de 1960 y que parece anclado en aquella expectativa de los Nuevos Tiempos (tan similar a la de los cristianos prepaulinos) cándidamente difundida entre los marxistas acríticos[22]. Celaya, al hablar de los nuevos caminos de la inspiración, señala: «Siempre ocurre que, cuanto más una concepción del mundo que fue rector de una cultura, va hundiéndose, y cuanto más va perdiéndose en sus valores tradicionales, como ocurre hoy, más las clases declinantes recurren a hermetismos y ocultismos. Así sucedió en la Roma gastada, golosa de sectas mistéricas, y así ocurre hoy del París post-surrealista al San Francisco *hippy,* tan vacíamente hambrientos de arte nuevo y de poesía mágica»[23]. La alusión a los poetas novísimos es evidente.

La obra poética de Celaya intentaba tomar aquella dirección superadora de su etapa anterior:

> Daba risa pensar en cómo pretendíamos
> transformar nuestro mundo, mejorar el presente.
> (...)
> Tantos deberes, tantos dictados me impusieron
> prometeico-humanistas, cristianos y marxistas,
>
> que olvidé el disparate sagradamente sano.
> Y el cuerpo liberado, me pareció pecado.

Pertenecen estos versos a *Buenos días, buenas tardes,* de 1976, libro que se anunciaba como el de «un nuevo Celaya». Ángel González ha señalado lo inexacto de esa etiqueta, ya que el poemario «confirma la continuidad del impulso que hace avanzar y evolucionar, dinamizándolo y dotándolo a un tiempo de unidad y de diversidad,

[21] *Gabriel Celaya,* Itinerario poético, *Ed. Cátedra, Madrid, 1986, pág. 30.*

[22] *Más sorprendente era encontrarlo en autores de coloración ideológica distinta: al final del extenso prólogo de J. M. Castellet su* Veinte años de poesía española *(1960), el autor catalán cita, casi como colofón de sus palabras, unas frases de Carlos Bousoño fechadas en 1958: «La consideración de la vida humana como solidaridad, que sirva de base a buena parte de las letras actuales, la correlativa disminución del lirismo, suplantado por directrices seminarrativas, parecen indicar que el individualismo no artístico, abierto con decisión por los románticos, está a punto de extinguirse».*

[23] *Gabriel Celaya,* Inquisición de la poesía, *Ed. Taurus, Madrid, 1972, pág. 19.*



un largo proceso de creación poética; el impulso de la negación, origen de las metamorfosis sucesivas del poeta»[24].

La autonegación, el conflicto con el propio yo, no ha abandonado nunca el primer plano de la poesía de Celaya. El paso de los poemas de Juan de Laceta a la poesía militante supone la solución de aquel conflicto gracias a la aceptación de la teoría marxista de la conciencia de clase: el *yo* se diluye en el *nosotros*, y el poeta, al dejar a un lado su interioridad confusa, asume con gusto su papel de portavoz colectivo:

> Ser poeta no es decirse a sí mismo.
> Es asumir la pena de todo lo existente,
> es hablar por los otros, es cargar con el peso
> mortal de lo no dicho[25].

La época social de Celaya está marcada por ese yo no problemático y, consecuentemente, por la facilidad con que el poeta habla sin los escollos algo sarcásticos de su etapa anterior. Retengamos de los últimos versos citados el redentorismo romántico que ha sido uno de los rasgos característicos de la poesía social y que estaba reñido con cualquier asomo de ironía o de distanciamiento del yo poético con respecto al autor. La solución de Celaya al problema del yo pasa por una identificación lineal y autoencumbradora con la primera persona de sus versos. Es una actitud diametralmente opuesta a la que hemos visto en la poética que Jaime Gil de Biedma incluye en *Poesía social.*

Cuando Celaya abandona el compromiso socialrealista, el problema del yo reaparece. El poeta opta entonces por explorar las posibilidades expresivas de ciertos aspectos de la física última y encuentra un nuevo acomodo para su yo en la inasible imprecisión de la materia: el yo se pierde en la ausencia de límites y en el indeterminismo —caótico a escala del ojo y de la palabra— que rige los dominios del mundo subatómico y del espacio cósmico. Todo ello con resabios nihilistas y con cierto desafecto de sí mismo que se mueve entre el amargo encogimiento de hombros y la pirueta de algo forzada inocencia:

> Matemático-estadístico, pensando en lo que al fin
> solucionará como estable lo que doy por improbable,
> yo creo, yo, reo,
> que corro, salto y ladro, quiero y no muerdo,
> y solamente solo, sentado en mi culo, pienso.

Así acaba *Lírica de cámara*[26], libro en el que Celaya ensaya juegos y desmembramientos sintácticos que quieren ser considerados como experimentación formal. Pero al igual que en el resto de la obra de Celaya, en este libro sólo podemos atenernos a propuestas temáticas, a actitudes del autor, a programas defendidos o atacados en los versos. Si pasamos del plano de los contenidos al de los procedimientos formales, debemos reconocer que no hay diferencias sustanciales entre una época y otra de este autor. Podemos señalar en la etapa social una subida de tono, un ritmo más vibrante, pero la concepción de la forma es la misma que en la etapa posterior: frase

[24] *En Gabriel Celaya,* Poesía, *Introducción y selección de Ángel González, Ed. Alianza, Madrid, 1977, pág. 29.*
[25] *«Pasa y sigue», de* Paz y concierto *(1953), recogido en* Itinerario poético *pág. 72.*
[26] *El Bardo, Barcelona, 1969.*



más cargada de sobreentendidos que de connotaciones, verso de ritmo mecánico, todo volcado hacia el lector menos exigente y en función de la primera lectura. La falta de intriga estética amenaza a cada paso con vaciar el ambicioso contenido de los poemas. La desgana retórica se manifiesta permanentemente en el escaso valor concedido a la construcción de los distintos sectores formales externos (frase, verso, período, estrofa) o internos (resonancias semánticas, desarrollo, ponderación de cargas expresivas, demanda de aportación lectora, etc.).

Más adelante, en *Cantos y mitos* (1983), Celaya retoma apuntes temáticos de su primera época, pero ni esa vuelta a sus orígenes puede evitarnos la impresión de que el viejo poeta llama a la puerta del redil neopaganizante, uno de los más bulliciosos y concurridos de la ortodoxia posnovísima. Junto a la celebración de los mitos clásicos, sus personajes y sus hazañas, encontramos el mismo nihilismo acrítico y, sobre todo, gratuito, puesto que no se asimila a una dicción propia, no cobra forma poética por encima de la línea argumental:

Comprendemos por fin que el mundo humanista
fue sólo un escondite que nos ocultaba
la velocidad, la gloria, la locura
de este esplendor que brota por fin del contacto
con el Cosmos neutral, con el mundo sin nombre,
con el ojo ciego que mira sin vernos,
con la rapidez, ya sin luz, del sentido,
y al fin con lo completo del cero-cero-cero[27].

Con todo el valor que podemos conceder a la actitud personal del poeta recién desaparecido, resulta inevitable reconocer que su obra ofrece una muestra permanente de todas las debilidades básicas de la poesía social.

A mediados de los años setenta, el otro poeta generalmente citado como paladín de la poesía social, Blas de Otero, reeditaba sin restricciones de censura su poesía anterior y escribía algunas series de poemas nuevos: *Historias fingidas y verdaderas*, *Hojas de Madrid* y *La galerna*. No se muestra Otero tan ambicioso como Celaya en una época ya nada favorable a la corriente que ambos habían capitaneado. Ni encontramos en sus últimos poemas ningún intento de querer adaptarse a los «signos de los tiempos»:

Cien veces que naciera, tantas veces
viviera y escribiera como escribo[28].

La obra de Otero, también muy caracterizada temáticamente, ha mantenido siempre, incluso en sus momentos menos memorables, una tersura formal que le mantiene todavía emitiendo ante el lector el brillo propio de la lírica:

¿Adónde irá el amor cuando hace frío,
y el alma es hielo y el recuerdo, nieve?[29].

[27] *Gabriel Celaya,* Cantos y mitos, *Ed. Visor, Madrid, 1983, pág. 54.*

[28] *Blas de Otero,* Expresión y reunión, *Alianza, Madrid, 1981, pág. 226. Pertenece a* Todos mis sonetos (1977).

[29] *Blas de Otero,* Que trata de España, *Ed. Ruedo Ibérico, París, 1964, pág. 48.*



No vamos a silenciar en la obra de Otero el automatismo maniqueo, literariamente injustificante, que lastra no pocos de sus poemas. Pero aquí, al revés que en Celaya, la inflación del contenido casi llega a seducir gracias al acierto de la forma. Sus reelaboraciones de temas tradicionales o clásicos son de una belleza incuestionable: «Soledad tengo de ti,/ tierra mía aquí y allí». Sólo raramente encontramos simplificaciones del tipo «Sancho pueblo *versus* Don Quijote señorito» (tema que inspiró a Celaya uno de sus más característicos y perecederos poemas). Pero esos tributos a la ligereza temática socialrealista en Otero no se manifiestan con la prepotencia propia de quien impone su palabra desde el púlpito infalible. Otero no habla desde una plataforma adquirida de una vez para siempre, sino que mantiene en su voz la expectativa, de ese futuro deseable pero amenazado: sus ideas poéticas no están cubiertas por el seguro vitalicio de razón absoluta alguna; su «mundo mejor» es una propuesta, no una consecuencia inevitable de su credo político. Y su fe se manifiesta puesta en duda por el mundo y sus palabras: «La poesía sólo aspira a esto, a ser presente sin fábula, puro verso sostenido con una mano en el día siguiente»[30].

La obra última de Otero da pie para replantear el tan citado existencialismo de los poetas sociales. Al final de su producción, se diría que este poeta se aproxima más al tono surrealista que por momentos encontramos en sus primeros libros. ¿Abandona Otero el existencialismo, y así se aleja de la poesía social? En mi opinión, hablar de existencialismo poético en España es una paradoja crítica: nadie ha explicado suficientemente el curioso fenómeno de que una corriente filosófica que ha aportado a la literatura europea escasas obras, ninguna lírica, haya podido servir de referencia para un movimiento poético en un país como el nuestro donde aquella forma de pensar no echó raíces especulativas de verdadera consideración. Es extraño que se hable de existencialismo poético cuando no existe un existencialismo pictórico, ni musical, ni propiamente teatral[31]. El existencialismo de la poesía española habría tenido su origen en *Hijos de la ira* y se habría propagado en brazos del tremendismo españolista para transmitirse lateralmente a la poesía religiosa desarraigada —el primer Otero, Valverde, Vivanco, incluso el Serrano Plaja de *La mano de Dios pasa por este perro*— y desembocar en el lento cauce de la poesía social. Yo creo, sin embargo, que los poemas más angustiosos y formalmente más arriesgados del gran libro de Dámaso Alonso se aproximan en realidad a un movimiento artístico —no filosófico— anterior al surrealismo, que está en el origen de todas las vanguardias: el expresionismo. «Trazos marcadamente expresionistas» encuentra Víctor García de la Concha algún poema de aquel libro, concretamente en «Mujer con alcuza», pero la conexión directa con la violenta vanguardia alemana la reserva este crítico para un poeta como Carlos Rodríguez Spiteri, en cuya obra, «aunque se percibe netamente la angustia, toda la fuerza se concentra en lo pintado, y el autor, a diferencia de lo que señalaba en los tremendistas, queda fuera de la escena: es, simplemente, su pintor«[32]. Se diría que el expresionismo queda relegado a un simple barniz formal, mientras que cuando los poetas quieren llegar al fondo de sus inquietudes, su actitud deja de ser arte —expresión—

[30] *Blas de Otero,* Expresión y reunión, *pág. 210. Pertenece a* Historias fingidas y verdaderas (1970).

[31] *La producción teatral de Sartre y de Camus no supone una aportación al desarrollo del teatro moderno en cuanto tal; prolonga la tradición naturalista con una particular carga temática (es teatro «de ideas»), pero sin propuesta escénica alguna.*

[32] *Víctor García de la Concha,* La poesía española de 1935 a 1975, *Ed. Cátedra, Madrid, 1987, vol. II, págs. 691-692.*



para ser filosofía —existencialismo—. No corresponde precisamente esa caracterización al fulgurante movimiento protovanguardista alemán. La cuestión, referida a la poesía española, creo que es otra: al igual que Spiteri carga las tintas hasta el punto de tachar «desde fuera» lo que quiere decir, los tremendistas llevan a cabo la misma operación desfiguradora «desde dentro», desde una interioridad indignada y justiciera que al exteriorizarse nubla sus propias palabras con excesos temáticos o, a lo sumo, retóricos, no con la síntesis de contenido depurado que da eficacia expresiva a las palabras.

Esa es la gran diferencia entre el expresionismo originario y el reflejo expresionista de la poesía social española: los poetas sociales heredaron de aquella vanguardia la voluntad de romper moldes, de sorprender al lector con «las cartas boca arriba», con cosas «dichas como son» (mezcla de utopía y de contrasentido) en su simplicidad inmediata y brusca, pero no con la ironía desesperada ni con la autovivisección implacable. El yo que aparece en la inmensa mayoría de la poesía social es un ser cejijunto, vindicativo y sentencioso, alguien que se toma muy en serio a sí mismo, incapaz de distanciarse con respecto al espejo que tiene delante o de azuzar las palabras contra el poeta que hay detrás. De esa manera, los poetas sociales renunciaron a toda intemperie estética y obedecieron a los preceptos academicistas contra los que teóricamente se pronunciaban.

Volviendo a la obra última de Otero, parece evidente que en ella se reasumen los aspectos formales más arriesgados de su trayectoria. Pero la irracionalidad ocasional de su primera época se expresa ahora de manera nada automática sino revulsiva, subrayando la deformidad con tanta textura como rabia: «yo seguía angustiado con una hoja de afeitar en la oreja/ la galerna invadió las paredes/ me sumergí en mí mismo da lo mismo vivir/ que caminar en una lancha/ la galerna la galerna». Más de uno de esos rasgos podrían ser relacionados con el surrealismo menos juguetón y gratuito, con el más deliberadamente indagador. ¿No es precisamente ése el heredero directo, tras el salto en el vacío, de *dadá* y del expresionismo? Esos ecos, en mi opinión, de raigambre expresionista, no han faltado nunca en la obra de Otero, y en estas páginas últimas se acentúan:

> Una mañana de humo y pájaros desperdigados
> estando en el sanatorio
> estando yo en el jardín
> jadeando entre dientes como en medio del amor
> una mañana de barca balanceada
> estando con los cinco sentidos resbalados
> doliéndome como un caballo
> apareciste entre las ramas
> apareciste como el arcángel San Gabriel vestido de verano[33].

El rechazo indiscriminado de la poesía social no ha movido de su sitio —de nuestra lectura— la obra de Otero. Igual podríamos decir con respecto a Ángela Figuera, cuyo *Belleza cruel*, su libro más adepto a la tendencia social, no de la altura que alcanza el conjunto de su producción (reeditada en 1986), llena de cuidado formal y de buen

[33] *Blas de Otero,* Expresión y reunión, *pág. 252. Pertenece a* Verso y prosa *(1976).*

gusto. También firme se mantiene —aunque lejos de la consideración habitual de los críticos— la poesía de Salustiano Masó, autor de un conjunto caudaloso de libros más fundamentados en cimientos literarios que ideológicos, siempre atravesados por punzadas de ironía vitalista.

Un caso similar al de Ángela Figuera es el de Eugenio de Nora (cuya obra poética completa se editó en 1975). Si nos atenemos a sus versos, apenas uno de sus libros y algún poema suelto de otro pueden ser clasificados con propiedad dentro de la tendencia por la que tanto batalló teóricamente el poeta leonés. El resto debe tenerse en cuenta a la hora de estudiar el rebrote de romanticismo de los años 40, tan ajeno, temáticamente, a la poesía social como, formalmente, al expresionismo que hemos comentado.

Pero aunque la poesía social estaba ya diezmada y dispersa en los años que estamos considerando, algunos poetas fieles a la tendencia continuaron publicando impertérritamente libros combativos aún seguros de estar contribuyendo a despertar conciencias adormecidas. Victoriano Crémer, en un poema titulado «Poesía 1980», ataca de forma paródica a los poetas «estrategas de los encantamientos» con un pastiche que resulta tan amargo como ineficaz. En otros momentos de su última producción, el paladín del tremendismo suena al nihilista Celaya, en versos que no han ganado poder de convicción con los años:

el hombre,
hora es ya de proclamarlo,
es una solitaria pretensión
corregida de continuo por la naturaleza[34].

Ramón de Garciasol publicaba en 1983 un libro titulado *Diario de un trabajador* donde, junto a la consumada habilidad versificadora, encontramos los temas clásicos de la poesía social, incluido un ataque a los poetas de otro signo:

poeta lírico
—con perdón sea dicho—,
esteta, súbdito
del nenúfar, del lirio
del valle, la cándida azucena, tan amigo
de la belleza, de la forma, del principio
de los buenos principios
y a callar, más muerto que vivo,
de prudentes desvirilismos,
con permiso
de la Real (...)[35].

Un poeta tan dotado como Carlos Álvarez, dueño de una técnica verbal y una fluidez excepcionales, sigue forzando sus palabras dentro de límites desconcertantemente estrechos:

¡Libremos, amigos, el idioma!
Desnuda en su pureza la palabra

[34] *Victoriano Crémer,* Poesía, *Ed. Provincia, León, 1984, tomo II, pág. 608.*
[35] *Ramón de Garciasol,* Diario de un trabajador, *Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1983, pág. 55.*



de la trampa social del adjetivo,
tendrá el mismo sentido para todos[36].

El ejercicio irónico de *Aullido de licántropo* (1975), muestra la capacidad de inventiva y el desparpajo de este poeta tan marcado por sus libros anteriores. Pero ya en *Reflejos en el Iowa River* (1984), cuando intenta salir de sus temas habituales, parece encontrarse desplazado, desambientado. Se diría que, como en el caso de Celaya, el verso acuñado tan insistentemente con objetivos instrumentales, sigue condicionando al propio poeta aun cuando intenta dejar atrás lo que, en verso de Otero, resulta ya «tanta poesía social desperdiciada».

III

Como veremos en su momento, la ortodoxia seudonovísima —en mi opinión, más bien antinovísima— accedió al pequeño poder cultural que corresponde a la poesía a finales de los años setenta y se ha mantenido en él durante la década siguiente. Pero, al margen de sus orondos éxitos, se ha mantenido una rica vena de poesía satírica, despierta, descaradamente epigramática, vertida hacia el tiempo presente, conectada con prácticas artísticas contemporáneas, lejos del enésimo renacer romántico más o menos injertado de simbolismo que pretendía —todavía pretende— hacer que el lector abdique de la exigencia a la que le tenía acostumbrado la poesía desde finales del siglo XIX. Contra estos poetas ha escrito Antonio Martínez Sarrión:

Ni *arma cargada de futuro*
ni con tal lastre de pasado
que suponga sacarse de la manga
una estólida tienda de abalorios
con la oculta intención de levantar efebos[37].

En ese tono han escrito páginas saludables José Miguel Ullán, Agustín Delgado o Ramón Buenaventura.

Pero es en la efervescencia de las nuevas promociones donde parece aflorar una nueva versión de la poesía crítico-expresionista (llamarla social no sería exacto y, además, atraería hacia la imaginación vicios decodificadores que no deberían condicionarnos ante la poesía joven). El representante más decidido de este tipo de poesía es Jorge Riechmann, que inició con *Cántico de la erosión* una trayectoria insólita por lo combativa. En su *Poesía practicable* (1990), especie de ideario no por desordenado menos interesante, declara: «Años ochenta en España: década nefasta para el arte. Y espléndida para la moda juvenil. El arte, en medio del general regocijo, se había convertido en una cuestión de peluquería». Declaraciones así vienen acompañadas de una poesía falta de prejuicios, superadora —más que despreciadora— de la preceptiva, inventada a cada paso y rebosante de creatividad:

[36] *Carlos Álvarez,* Antología, *Ed. Nacional, Madrid, 1978. Pertenece a* Eclipse de mar *(1970).*

[37] *Antonio Martínez Sarrión,* De acedía, *Ed. Hiperión, Madrid, 1986, pág. 56.*

En este mediodía de los ojos helados,
un solo harapo podría enjugar
la historia entera[38].

En esta obra incipiente, la reflexión sobre la poesía está trabada al hecho verbal mismo, no añadido «temáticamente» a una métrica favorable al oído (como ocurría tantas veces en la poesía social). No se trata aún de una poesía cuajada, pero sí se puede afirmar de ella que levanta una voz poderosa y de gran personalidad en el maremágnum gregario y complaciente de la poesía última.

Otro poeta joven, Luis García Montero, declaraba en 1986: «Mi personaje verbal se considera marxista y pensativo». No encontramos en su obra las tensiones internas que hacen esperar futuros desarrollos en la poesía más joven, pero su actitud ante el poema dista mucho de ser acomodaticia. Lo mismo podemos decir de los libros hasta ahora publicados por José María Parreño o Luisa Castro.

No creemos que se anuncie una nueva tendencia social en la poesía española. La ingenuidad militante y acrítica fue fruto de una época intelectualmente depauperada. Pero si se confirma la obra de algunos poetas jóvenes, quizá podamos hablar de un nuevo brote de poesía crítica, como reacción contra el manierismo mayoritario de los años ochenta.

Pedro Provencio

[38] *Jorge Riechmann,* Cuaderno de Berlín, *Ed. Hiperión, Madrid, 1989, pág. 23.*

NOTAS


CLASE
N.º
Mª
LANA
ALGODON
FABRICA DE TEJIDOS
BARTOLOME GALCERAN.
YGUALADA



Iconografía americana en algunas marcas de fábrica de Cataluña

1. Breve aproximación histórica sobre las marcas de fábrica

Antes de empezar el análisis sobre algunas de las marcas de fábrica y de comercio, pensamos que es imprescindible apuntar, aunque sea brevemente, algunas consideraciones históricas sobre su acotación, aparición y desarrollo.

Se entiende por marca[1] de fábrica todo signo o señal que sirve para diferenciar una mercancía de otra. Generalmente, va acompañada de una leyenda, y de unos signos iconográficos o emblemas. En la mayoría de las marcas de fábrica suele constar el nombre del fabricante y el de su ciudad de origen.

La existencia de las marcas de fábrica ya en época griega y romana es un hecho que la arqueología ha dejado fuera de duda, pero sólo de una manera muy lata merecen ser llamadas marcas de fábrica.

Durante la Edad Media, y dado el escaso comercio existente, los productos se consumían cerca del lugar de producción, y en estos casos era ocioso e inútil todo signo exterior que indicara y justificara el origen del producto.

Numerosas pragmáticas, como la del año 1449, hablan de la «marca, cuenta y peso de los tejidos de seda», pero creemos que la palabra marca, indica en tales ocasiones, más que una señal distintiva, una medida.

Sin embargo, aunque las distintas corporaciones gremiales de los siglos XV y XVI utilizaban marcas para dar fe de la calidad de un producto determinado, pensamos que era una práctica comercial, todavía bastante rudimentaria, y muy alejada, por tanto, de la dinámica industrial y comercial de los siglos XVIII y XIX.

[1] *Sobre el concepto de marca de fábrica existen varias acepciones, por ejemplo, el* Diccionari Alcover-Moll, *p. 230, dice que es un emblema con el que se señala la procedencia o fabricante de una cosa. Coromines, en el* Diccionari Etimològic i complementari de la Llengua Catalana *explica: (p. 468) «En totes les llengues hisp. marcar "senyalar, assenyalar" i marca, "senyal" són mots de introducció tardana, que en tot o en l'essèncial es reberen del germ. per via indirecta. En portugués no hi ha testimonis anteriors al segle XVI, els més àntics castellans són de la fi del segle XV: apareix en les lleis de la monederia de 1488; en clàssics de c. 1500 i 1600 aplicat a mercaderies i instrumental, per la grandaria o la proceden-*

Precisamente a partir de este período las marcas serán usadas de una forma muy distinta de como lo habían sido en anteriores períodos históricos. Si antes las señales comerciales expresaban su pertinencia a un gremio, ahora las marcas indican un trasfondo completamente distinto: la libertad de fabricación y el libre comercio, expresando, por tanto, la aparición de un nuevo orden económico, social y político. Por consiguiente, las marcas de fábrica, en el sentido moderno de la palabra, aparecen en la segunda mitad del siglo XVIII, ligadas al proceso industrializador.

Una de las primeras normativas es la Real Cédula de 11 de julio de 1756[2] mandando que en los tejidos conste la marca con el nombre, o la cifra del fabricante y el pueblo de residencia.

Según Hernández[3] en la segunda mitad del siglo XVIII «todo industrial tenía la obligación de poner su marca en los tejidos. Nadie compraba tejidos que no llevasen la marca, ya que si eran descubiertos eran confiscados y el tendero que los vendía había de pagar una fuerte multa. (...)Mediante las marcas, los vehedores sabían si se elaboraban los tejidos conforme a la ley. Y también era un buen método para controlar el contrabando extranjero realizado hacia América (...)».

Ante los grandes cambios que experimenta la sociedad, Carlos III otorga la libertad de comercio y fabricación. Esta política renovadora del monarca ilustrado se concreta en el año 1765, cuando pone fin a la política de puerto único y autoriza la navegación directa entre nueve puertos españoles: Santander, Gijón, La Coruña, Sevilla, Cádiz, Málaga, Barcelona, Alicante y Cartagena, y cinco islas americanas: Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Margarita y Trinidad.

Sucesivamente, los beneficios del libre comercio se hicieron extensivos a otras zonas, como en los virreinatos de Perú y Río de la Plata, y capitanía general de Chile. Todas estas circunstancias, junto con la definitiva libertad de comercio con las Indias decretada el año 1777, inciden de una forma muy positiva en el desarrollo económico de Cataluña.

Y es justamente en el último tercio del siglo XVIII cuando las reglamentaciones sobre las marcas de fábrica se hacen más abundantes. Uno de los objetivos clave de las marcas era el de regular y controlar la nueva situación originada por la libre fabricación y la libertad de comercio.

Un hecho bastante corriente, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, será la utilización de una misma marca por varios fabricantes a la vez, situación que originará numerosísimos problemas. Hernández[4] refiere que uno de los casos más conocidos y notorios era el de la marca del sol. Esta marca, una de las más antiguas y de más renombre en el mercado, era usada y disputada vehementemente por los fabricantes de seda de Barcelona, y de otras localidades, como Manresa, Reus, etc.

El uso, por parte de dos o más fabricantes de una misma marca, así como la ausencia de la leyenda eran estratagemas que frecuentemente se utilizaban para encubrir tejidos de diferente calidad o procedencia, a la vez que un ardid para despistar a los organismos encargados de ejercer un control fiscal.

cia, i encara més el substantiu "marca" que el verb: paños de marca, papel de marca, espada de la marca (...) marcar por "reconiexer el caracter o valor d'una mercaderia (Cervantes) Coses en gran part comunes amb el català coetani; en definitiva tot això se centra en l'acc. comercial "posar senyals a un producte". En tot plegat és visible el caràcter secundari i fins importat que té el mot a tota la Península Ibèrica, llevat de les accs. de represalia i de frontereig, que són pròpies del català i que hi tingueren arrels pròpies».

En lengua castellana se usa igualmente la expresión «marca de fábrica», aunque también hemos visto utilizada la palabra «marbete» para designar la misma realidad.

[2] *Real Cédula del 11 de junio de 1756, citada por Pella, Ramón,* Casos prácticos de la propiedad industrial. Patentes. Marcas. Procedimientos industriales, *Barcelona, gráficas Typus, 1912, p. 28.*

[3] *Hernández, Isabel,* La Industria de la seda a Manresa en la segona meitat del segle XVIII. *Les Fonts. Quaderns de recerca i divulgació. Col.legi de Doctors i llicenciats. Delegació del Bages, 1981, p. 56.*

[4] *Hernández, Isabel,* op. cit., *p. 57.*

Ante esta maraña de dificultades, el 6 de febrero de 1779 se promulga una Real Orden mandando que todos los fabricantes enviasen su marca a la Real Junta de Comercio a fin de que pudieran ser identificados, pero, una vez más, muchos de los fabricantes hicieron caso omiso de la citada normativa. A lo largo de estos años son constantes las leyes para intentar regularizar la situación, como la Real Cédula de 11 de julio de 1786, muy parecida a la anterior, que estuvo vigente durante bastantes años como única y eficaz disposición para evitar los fraudes que se cometían con los tejidos enviados a América.

Y otro paso más hacia una cierta clarificación es el Real Decreto dado por Carlos IV[5] el año 1789 donde sanciona ya de una forma definitiva la libertad de fabricación:

> (...) He resuelto que los fabricantes de texidos puedan inventarlos, imitarlos y variarlos libremente, segun tengan por conveniente, asi en el ancho, numero de hilos y peso, como en las maniobras y maquinas, poniendo solo en ellos el nombre del fabricante y pueblo de su residencia, y en las manufacturas fabricadas segun ordenanza debera fixarse el sello acostumbrado en ella, para que siendo visible la diferencia entre los texidos, no haya el menor abuso en perjuicio del comprador, zelandose a fin de que no se varie la aplicacion de los sellos. Combinada por este medio la libertad de los fabricantes, la perfeccion y la diversidad en las manufacturas y la seguridad de los compradores, debera cesar el uso del sello de fabrica libre, que al proporcionar la variacion de peynes, telares y tornos se aprobo en decreto del 25 de octubre de 1786, y Real cedula expedida por el consejo en 9 de noviembre siguiente, pues mediante la absulta libertad que concedo a los fabricantes viene a ser inutil semejante distintivo (...).

A partir de este año parece que las reglamentaciones sobre marcas de fábrica y de comercio entran en una fase de una relativa tranquilidad, hecho que provoca que la legislación sobre esta temática no sea tan abundante, como en años precedentes.

El año 1805[6] se publica una orden que obliga colocar en toda clase de telas, al principio o al final, el nombre del fabricante, tejiéndolo en la misma pieza de ropa.

Después de estas normas y leyes se sucede un período de reglamentaciones que dificultan en extremo la fijación de un criterio cierto sobre marcas de fábrica, hasta llegar al Real Decreto de 1850, que, según Pella[7], hay que considerarla la primera ley de la época contemporánea sobre marcas de fábrica.

Y, finalmente, resaltar que todas estas leyes y normativas sobre marcas de fábrica no es un hecho aislado de Catalunya, sino que también lo observamos en la mayoría de países europeos que inician su Revolución Industrial a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

2. El grabado y las marcas de fábrica[8]

Desde el punto de vista técnico las marcas que analizamos se inscriben tanto dentro del grabado xilográfico, como del calcográfico. Cabe decir que ambos fueron los úni-

[5] *IMHB. J.C. Caixa 37.* Novissima recopilación. *Real Cédula de 1789 de Carlos IV.*

[6] *AHCM. Gremi de Teixidors, full solt.*

[7] *Pella,* op. cit., *p. 80.*

[8] *Aunque sea muy corriente ver marcas de fábrica catalanas en exposiciones sobre la industria, o en la ilustración de libros sobre la economía de los siglos XVIII y XIX, no hemos localizado una bibliografía pertinente sobre la época que investigamos. Así mismo se ha de señalar que la bibliografía sobre las marcas de fábrica es bastante extensa cuando se refiere a los siglos XIX y XX, sobre todo en su vertiente jurídico-económica.*

cos medios de reproducción masiva de imágenes hasta la llegada de las nuevas técnicas en el siglo XIX, tales como la litografía o el fotograbado.

Las marcas del último tercio del siglo XVIII suelen ser xilográficas, aunque también se hallan ejemplares grabados sobre metal. Este predominio inicial de la xilografía sobre la calcografía se puede explicar por una serie de factores. Pero quizás uno de los más decisivos sea que la plancha de madera permite obtener más pruebas o estampaciones que la de metal, hecho que naturalmente abarata los costes. Además, la calcografía presenta un proceso de elaboración mucho más costoso que el grabado sobre madera, circunstancia que ha influido en que esta modalidad se reservara, casi siempre, para productos de carácter más culto y minoritario.

Las marcas de fábrica xilográficas están grabadas al hilo, aunque también existen al contrahilo o a la testa, técnica que se inicia a fines del siglo XVIII, y se generaliza en el siglo XIX. El grabado a la testa o al contrahilo permite una mayor agilidad en el dibujo y en la composición, ofreciendo, además, unas magníficas gradaciones tonales, aspecto prácticamente imposible en el grabado al hilo en que el contraste entre las masas blancas y negras es absoluto, sin mediación posible.

Las calcográficas suelen ser aguafuertes, que en algunos casos presentan algunos toques de buril.

Las marcas de fábrica se estampaban en blanco y negro. Aunque algunas veces también se hallan impresas en color sepia o bistre. Sin embargo, al compás de la revolución industrial se fueron desarrollando nuevas técnicas comerciales y publicitarias. Una de ellas fue colorear la marca de fábrica, a fin de otorgarle mayor encanto y poder de sugestión. Uno de los sistemas más habituales fue el sistema tradicional de iluminación a la trepa[9], predominando los colores rojo, amarillo, azul y verde. Técnica que dominará, hasta que ya en pleno siglo XIX será sustituida por la cromolitografía. Las marcas se estampaban, habitualmente en el inicio y/o final de la tela, o bien encima de los cartones de los fardos.

3. Sobre la temática de las marcas de fábrica

Las marcas de fábrica, con las tipográficas, papeleras[10], filigranas, exlibris, etc. forman parte de una extensa y amplia familia, con la cual comparten más elementos comunes que diferencias. Parentesco que se convierte en una clara evidencia cuando se compara la técnica, la temática y el tratamiento compositivo de las diferentes marcas entre sí. Quizás uno de los elementos más diferenciadores entre las marcas de fábrica y el resto de la familia, sea la configuración más culta de este último sector en contraposición al carácter más ecléctico y popular de las de fábrica. Aspecto que se observa, tanto en la temática, como en la técnica, y en la misma función que desarrollan.

Las marcas de fábrica[11] que conocemos presentan una iconografía bastante diversificada, que origina distintos géneros: mitológico, como Hermes con el caduceo, o

[9] *La trepa es una de las técnicas tradicionales de colorear el grabado xilográfico. Sobre la estampa se aplica un papel grueso que encaja sobre ella. Este papel dispone de unos orificios que es por donde pasa la pintura. Después la prueba se pone a secar, y si se desea, se puede aplicar una segunda trepa, y así sucesivamente.*

[10] *La bibliografía sobre marcas papeleras es bastante más extensa y abundante que la de las marcas de fábrica textiles.*

[11] *Socias Batet, Imma, en* El gravat xilogràfic i les Marques de Fàbrica de Manresa, *Manresa, 1991, analiza un «corpus» de más de cien marcas de fábrica catalanas, pertenecientes al último tercio del siglo XVIII y al primero del siglo XIX.*



la Fama repartiendo sus dones; heráldico: los escudos, tanto los referentes a ciudades, como los onomásticos; emblemático: el sol, la luna o las estrellas; marítimo: el puerto, el velero; paisajístico: tanto urbanos, como rurales, etc.

Del conjunto de esta extensa iconografía, hemos seleccionado algunas de las marcas que muestran referencias del comercio entre Cataluña y América. La temática americana se nutre, sobre todo, de la representación de la población amerindia y negra, personajes mitológicos, paisajes tropicales, escenas portuarias y marineras, y animales exóticos.

1. *Representación de población amerindia y negra*

Quizás uno de los temas más emblemáticos sea la utilización de estos tipos humanos, como reclamo publicitario. Mientras que tanto el indio como el negro están muy presentes en las marcas del papel, su presencia es mucho más escasa en las marcas textiles, que optan por otra clase de temas.

En general, el personaje amerindio se presenta con sus atributos, plumajes, armas, etc. en una clara posición retórica, como es evidente en *Papel superior de la Fábrica de José Masmitja en Cataluña*[12]. En cambio el africano se le representa, casi siempre, en una posición servil como en el *Verdadero Papel de Tabaco (...) La Reformada. Barcelona*[13]. Es de resaltar que esta temática se prodigó bastante más en el siglo XIX, que en el XVIII.

2. *Temática mitológica*

Es una de las más usadas en todos los ámbitos geográficos. Es claramente una iconografía importada de otros medios artísticos, cargándose de connotaciones comerciales dentro del campo de las marcas de fábrica. Los personajes más habituales son: la Fama, Neptuno y Hermes.

La Fama está representada como una mujer alada que sostiene en una mano una trompeta anunciadora de la buena nueva mercantil, mientras que en la otra enarbola una filacteria en la que suele constar el titular del establecimiento fabril, como es el caso de *Fábrica de Cataluña. Fca. de Juan y Pablo Cirera de Prats de Llusanes*[14]. Algunas veces la Fama campea sobre el mar, denotando sin ningún género de dudas el destino americano de la mercancía, como en la *Fábrica de José Anrich e Hijos en Manresa*[15].

La representación de Neptuno con el tridente surcando el mar y de Hermes con el caduceo son también dos de las representaciones más comunes, como es visible el primero de ellos en *Papel de la Fábrica de Antonio Romani y Tarres de Capellades*[16].

[12] *Instituto Municipal de Historia de Barcelona. Sección Gráficos.*

[13] *Instituto Municipal de Historia de Barcelona. Sección Gráficos.*

[14] *Instituto Municipal de Historia de Barcelona. Sección Gráficos.*

[15] *Archivo Histórico Ciudad de Manresa. RP 22.*

[16] *Colección Antonio Correa. Madrid.*

3. *Paisajes de carácter tropical*

Una característica propia de las marcas es su carácter ecléctico, ya que utilizan elementos iconográficos antiguos, junto a modernos; signos religiosos, a la vez que profanos o mitológicos, etc. Dentro de este contexto, las marcas de fábrica no tienen ningún prejuicio en adaptar elementos exóticos, propios de otras latitudes, como los cocoteros, los palmerales, etc. e incorporarlos a su propio repertorio, como es patente en la *Fábrica de Francisco Catalá y Folch, veler en Barcelona*[17]. No cabe duda que las marcas desde el punto de vista iconográfico presentan, como ya hemos señalado, un cierto sentido ecléctico y globalizador, hecho que, por otra parte, constituye una de sus mayores originalidades.

4. *Temática marinera*

Dentro del conjunto de las marcas de fábrica aparecen con mucha frecuencia los temas marineros. Situación muy lógica, dado que un porcentaje muy elevado de la producción textil catalana era exportada hacia América.

En este sentido cabe decir que son muy corrientes las marcas que representan navíos, trasiegos portuarios, o poblaciones del litoral, como es notorio en la *Fábrica de Tomás Bovets de Manresa*[18], *Fábrica de Josep Xambo y Soler de Manresa*[19], *Fábrica de Francesch Vilaressau, en Manresa*[20].

5. *Animales exóticos*

La presencia de animales es bastante corriente en las marcas. Frecuentemente se emplean de una forma «mágico-simpática», es decir, como signos simbólicos de la fuerza, nobleza, belleza, etc., cualidades que se pretende queden reflejadas en la mercancía.

Junto a animales de la vida cotidiana, como pájaros, gallos, o corderos, como en la *Fábrica de Joan Herp y fills: en Manresa*[21], y animales fantásticos y mitológicos, con leones rampantes, de la *Fábrica de la Compañía de Félix Valles de Manresa*[22] se hallan animales de carácter exótico como el pavo real, presente en la *Fábrica de Tejidos de Bartolomé Galceran de Igualada*[23].

En líneas generales, podemos decir que la mayoría de las marcas de fábrica que hemos visto, van repitiendo este repertorio iconográfico, con pequeñas variaciones. Es de notar que mientras en la segunda mitad del siglo XVIII prolifera una temática de corte más tradicional, ligada a modelos religiosos, gremiales, etc., a finales de este último siglo, y sobre todo en el siglo XIX, irrumpen con más fuerza los temas propiamente americanos, y otros ligados al nuevo contexto social originado por la Revolución Industrial.

[17] *Instituto Municipal de Historia de Barcelona. Archivo Fotográfico.*
[18] *Biblioteca de Catalunya. Sección de Grabados. RP 641.*
[19] *Biblioteca de Catalunya. Secció Gravats. RP 631.*
[20] *Biblioteca de Catalunya. Secció de Gravats. RP 631.*
[21] *Arxivo Histórico Ciudad de Manresa. RP 4.*
[22] *Instituto Municipal de Historia de Barcelona. Sección Gráficos.*
[23] *Instituto Municipal de Historia de Barcelona. Sección Gráficos.*

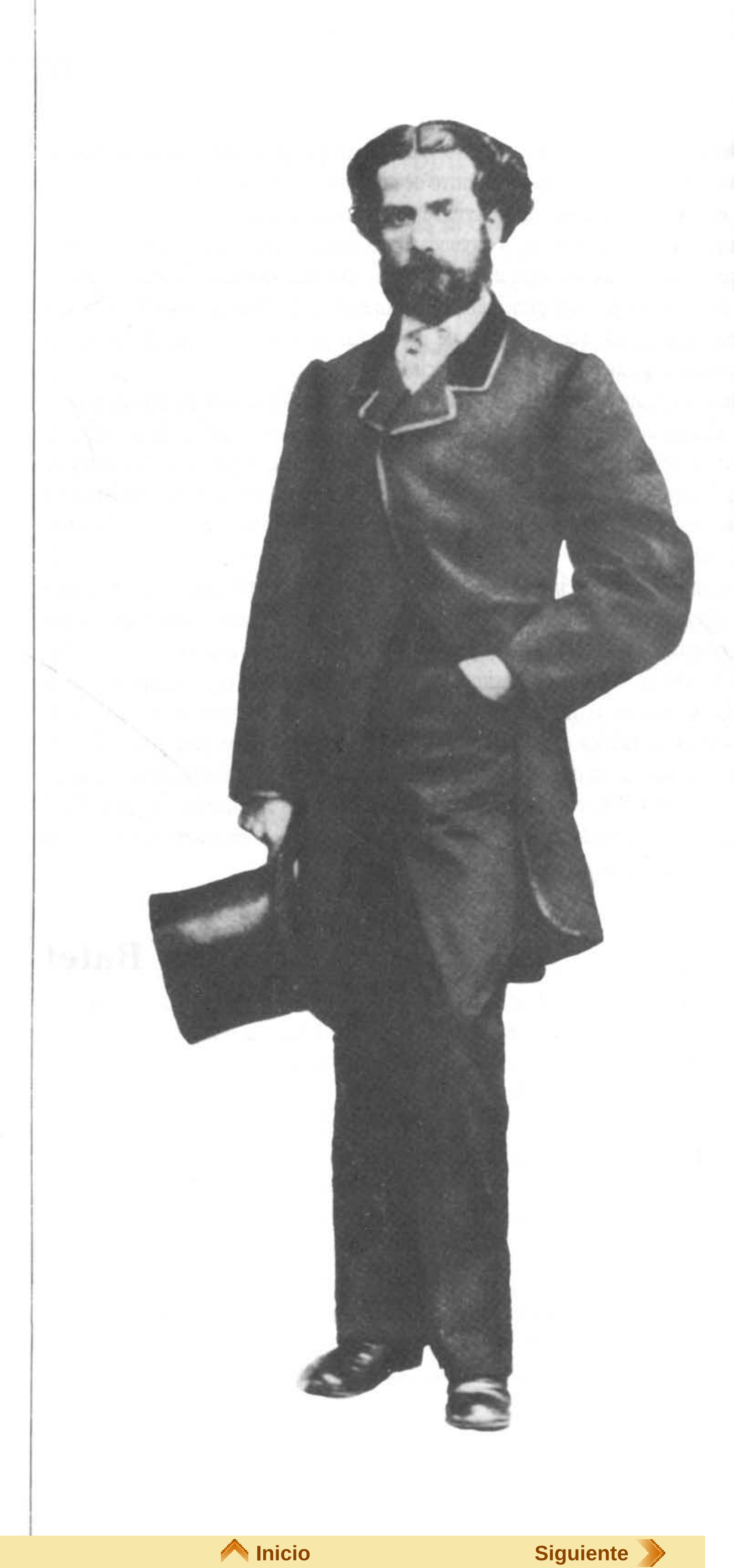


Desde el punto de vista formal, se puede decir que en la mayoría de las marcas se va repitiendo el espacio compositivo de una forma bastante homogénea: en el centro el tema iconográfico, en la parte superior frecuentemente aparece el nombre de «Cataluña», y en la inferior, o circundando el tema, le leyenda del fabricante. Y, a la vez, todo el conjunto suele estar enmarcado por una abundante vegetación floral. De esta manera el viejo principio de colaboración entre texto e imagen recibe una nueva codificación, que en el caso de las marcas se pone al servicio de las nuevas necesidades socioeconómicas de la sociedad.

Desde el punto de vista del estilo cabe considerar que algunas de las marcas presentan algunos resabios barrocos, como la *Fábrica de la Companyia de Félix Vallés de Manresa,* otras reflejan elementos neoclásicos, como *Papel Superior de la fábrica de José Masmitjá en Cataluña,* y una minoría exhiben un cierto aire más moderno, ya de la segunda mitad del siglo XIX, como la *Fábrica de Tejidos Bartolomé Galceran. Igualada.*

Finalmente, cabe decir que la temática de las marcas, como pasa en otros campos artísticos, no se la inventa el grabador, sino que frecuentemente viene sugerida por los propios comitentes, es decir por los fabricantes y comerciantes de tejidos. Así, al principio de la industrialización se genera una iconografía circunscrita más en la tradición que en la innovación. Situación que es muy evidente en el análisis de las marcas de fábrica de los siglos XVIII y XIX de varias zonas geográficas. Sin embargo, la correlación de fuerzas entre tradición e innovación se rompe definitivamente en pleno siglo XIX, cuando los hijos y sucesores de los fabricantes del siglo XVIII apuesten por la modernidad de la imagen y den entrada a los nuevos temas y a las nuevas tecnologías de reproducción.

Imma Socias Batet





El compromiso político de Bécquer

Con frecuencia, el artista o el escritor se nos presentan rodeados de una aureola de misterio, puesto que se les considera seres aparte, cuya capacidad creativa, demiúrgica, les otorga un rango superior, el de genio. Pero se trata de un estatus que, paradójicamente, conlleva la marginación social. Esta caracterización[1], elaborada en el Renacimiento y, sobre todo, en el romanticismo, mantiene buena parte de su vigencia y sigue influyéndonos. Así, por ejemplo, el arquetipo del escritor o del pintor famoso y cotizado después de muerto, tras haber llevado una vida angustiosa, corta y llena de fracasos y miserias, se nos impone a la hora de abordar el caso particular.

Estas consideraciones previas son especialmente válidas para Bécquer. Hace ya bastante tiempo, Rica Brown estudió cómo se había ido forjando lo que denominó «la leyenda de Bécquer»[2]. Sin embargo, tal leyenda todavía no se ha desvanecido: nos sigue seduciendo la imagen del poeta bohemio, soñador, desvinculado del mundo prosaico, fracasado en vida, pero triunfante después de muerto. Parece como si su triunfo póstumo quedase más realzado si se acentúa su fracaso en vida. Resulta significativo que su retrato más difundido sea el que pintó su hermano Valeriano, en el que aparece con todos los atributos del genio romántico. En cambio, las fotos en que aparece bien vestido, con ribetes de *dandy*, no gozan de gran aceptación. Esta visión legendaria, casi mítica, distorsiona no sólo su biografía, sino el sentido de su obra, cuya marginalidad es sumamente discutible. Bécquer fue un autor valorado en vida, y en consonancia con los gustos del público, pues dio a conocer con éxito la mayor parte de su obra en publicaciones de primera categoría. Y su vida bohemia es perfectamente equiparable a la de la mayoría de escritores de la época, que pasaban por esa fase hasta que lograban situarse. Fue su temprana muerte —ingrediente fundamental de su leyenda— lo que le impidió gozar de un triunfo definitivo.

La leyenda de Bécquer se traduce también en un persistente menoscabo de su vinculación con la política de su tiempo. La deformación empezó ya desde el primer momento. En las contadas ocasiones en que los amigos del poeta se refieren a esta

[1] *E. Kris y O. Kruz,* La leyenda del artista, *Madrid, Cátedra, 1979.*

[2] *«The Bécquer legend»,* Bulletin of Spanish Studies, *XVIII, 1941, pp. 4-18.*

cuestión, lo hacen con pudor, con afán de justificar. Véase, por ejemplo, cómo Narciso Campillo habla de la colaboración de Bécquer en *Los Tiempos*, tema del que nos ocuparemos seguidamente: «Poco después entró en un diario ministerial, arrastrando la pesada cadena de periodista político que su situación le imponía. Digo pesada cadena, porque no puede haberla mayor para caracteres como el suyo, y sólo la necesidad más imperiosa puede hacerla soportar por algún tiempo»[3]. Otros, como Rodríguez Correa o Eusebio Blasco, justificarán la filiación política del poeta con razones menos prosaicas, considerándola derivación secundaria, anecdótica, de su esteticismo: «Pretendía de conservador —dice el último—, sin duda porque el lujo, la fastuosidad de que hacen alarde estos partidos, se acomodaba mejor con su temperamento de artista»[4]. En todos los casos el argumento es el mismo: Bécquer, por ser poeta, tiene que tener una personalidad especial, incompatible con la sordidez y el pragmatismo que se atribuyen al político. Su vinculación con la política queda así reducida a una accidental aproximación, que en nada contamina su alma, consagrada al arte, al mundo del espíritu. Se trata, una vez más, de la teoría del genio, fruto del Romanticismo, pero que se ha enquistado en los estudios becquerianos: las reticencias, el desdén o la incomodidad siguen siendo las actitudes predominantes entre los especialistas cuando se acercan al tema.

Sólo muy recientemente ha empezado a erosionarse este sólido muro de inconsistencias. Siguiendo la senda abierta por Rubén Benítez[5], Robert Pageard, en su magnífica biografía de Bécquer[6], ha ahondado en la dimensión política del escritor: su identificación con los postulados del partido moderado, su admiración por Narváez, su amistad con González Bravo, su labor como periodista político y censor de novelas... Una de las manifestaciones más claras de esa dimensión política de la biografía de Bécquer es su labor como redactor de *Los Tiempos*, diario político al servicio de González Bravo. Pageard señala que el estudio de ese diario, del que se sabe muy poco, permitiría conocer mejor la faceta política del poeta. La localización de unos cuantos números del mismo[7] nos ha facilitado parcialmente ese conocimiento.

Los Tiempos tenía cuatro hojas a cinco columnas. Todos los artículos iban sin firmar, y en su gran mayoría, exceptuando el folletín (*El bastón de Balzac*, de E. de Girardin) y las gacetillas con avisos, curiosidades, etc., estaba dedicado a comentar la actualidad política, en dos vertientes: la crónica parlamentaria y la polémica, en tono burlesco, con los demás periódicos políticos. Se trata, pues, de un diario estrictamente político, en el que la literatura y la cultura en general tenían escasísima presencia. El editor responsable era Juan Ramos.

El diario apareció en Madrid a finales de marzo de 1865, auspiciado por González Bravo. El político gaditano lo había fundado después de que la mayoría de los redactores de *El Contemporáneo*, entre ellos Juan Valera, se alejara del partido moderado para acercarse al centrismo de la Unión Liberal de O'Donnell. Bécquer, vinculado a González Bravo por intereses y afinidades ideológicas, abandona *El Contemporáneo*, del que era director, para colaborar en el nuevo diario. *La España*, diario moderado,

[3] *«Gustavo Adolfo Bécquer», en M. Alonso,* Segundo estilo de Bécquer, *Madrid, Guadarrama, 1972, pp. 428-429.*

[4] *«Gustavo Bécquer», en R.P. Sebold,* Gustavo Adolfo Bécquer, *Madrid, Taurus, 1982, p. 25.*

[5] Bécquer tradicionalista, *Madrid, Gredos, 1971.*

[6] Bécquer. Leyenda y realidad, *Madrid, Espasa-Calpe, 1990.*

[7] *Son los números 48, 64, 66, 69 y 70 de la edición de provincias, correspondientes al 2, 22, 24, 28 y 29 de junio de 1865.*

el 8 de abril informaba de que el escritor formaba parte de la redacción de *Los Tiempos.*

Conviene recordar que el poeta se encontraba ejerciendo el bien remunerado cargo de censor de novelas, para el que había sido nombrado por González Bravo, y que poco después el gobierno concedería una pensión a su hermano Valeriano. Aunque, a falta de datos concretos, casi todos los estudiosos han minimizado el carácter político de ese cargo, parece más acertado, si lo situamos dentro de su contexto histórico, considerarlo como un nombramiento basado en la fidelidad política al gobierno. Así lo demuestra el hecho de que los nombramientos y ceses de Bécquer estuvieran directamente vinculados a los períodos en que González Bravo estuvo en el gobierno (diciembre de 1864-junio de 1865 y julio de 1866-septiembre de 1868). Julio Nombela dice al respecto: «(El cargo) se creó para que la propaganda revolucionaria perseguida en la prensa periódica no pudiera guarecerse en las páginas de las populares entregas de que antes he hablado»[8].

Analicemos ahora el contenido de los números que hemos podido consultar. El del 2 de junio de 1865 corresponde al momento en que Narváez preside el gobierno, en el cual González Bravo actúa como hombre fuerte y ministro de la Gobernación. Recuérdese que ese gobierno, y especialmente González Bravo, se había hecho impopular a causa de la sangrienta represión de las manifestaciones estudiantiles de la llamada «Noche de San Daniel» (10 de abril), represión que había sido criticada por numerosos periódicos, entre ellos *El Contemporáneo.* Asumiendo su papel de diario ministerial, *Los Tiempos* narra la sesión del Congreso del día anterior desde una perspectiva claramente favorable al gobierno. La sección de crónica parlamentaria quizá fuera redactada de manera habitual por Bécquer, ya que sabemos que a principios de 1865 era citado como periodista político conocido en las Cortes[9]. El mismo nos lo cuenta en otro momento: «Paréceme asistir de nuevo a la Cámara, oír los discursos ardientes, atravesar los pasillos del Congreso, donde entre el animado cuchicheo de los grupos se forman las futuras crisis»[10]. La crónica del 2 de junio contiene duros ataques a la oposición unionista, asimilada a la oposición revolucionaria:

> La solemne amenaza que contra el gobierno y la dinastía ha lanzado esta tarde la Unión Liberal a la faz del país... no merece la pena de ser tomada en consideración. Es un desahogo «inocente» que nada significa. No es más que una consecuencia del espíritu revolucionario que la anima. Es una demostración de que la Unión Liberal se ha democratizado. Así como «reselló» a una porción de gentes, así también ella misma se ha «resellado» en la democracia.

La alusión al «resello» (cambio de partido por motivaciones poco altruistas) de «una porción de gentes» se dirige contra los que se acercaban al partido de O'Donnell procedentes del partido moderado, y probablemente apunta al grupo de periodistas de *El Contemporáneo,* es decir, a los antiguos compañeros de Bécquer.

Por el contrario, la intervención del ministro de la Gobernación es descrita en términos laudatorios:

[8] Impresiones y recuerdos, *Madrid, Tebas, 1976, p. 738.*
[9] *Cit. por R. Benítez,* Ob. cit., *p. 19.*
[10] Desde mi celda, *ed. D. Villanueva, Madrid, Castalia, 1985, pp. 110-111.*



...el Sr. González Bravo, cuyas enérgicas frases y rotundos períodos, como golpes de terrible ariete, hacían caer a pedazos las ilusiones y absurdas amenazas de la Unión Liberal, entre los aplausos de la cámara, la mayoría de cuyos individuos se sentían llenos de noble indignación y poseídos de ira santa al escuchar en los bancos de la minoría frases, apóstrofes, gritos mal reprimidos, que pudieran tal vez considerarse como el eco de las pasiones, puestas en rebelión contra las augustas instituciones, que son la gloria y la esperanza del pueblo español.

El diario manifiesta una postura estrechamente partidista, puesto que convierte en blanco principal de sus ataques a los unionistas, que, al fin y al cabo, eran leales a la Corona y actuaban como alternativa de los gobiernos moderados. En otro artículo del mismo número se les trata peor que a la oposición que se situaba fuera del sistema:

El progresismo al fin es un partido independiente, y que lo caracteriza el credo político que profesa; pero esa agrupación de hombres de tan distintas y opuestas procedencias, que en mal hora tomó el nombre de Unión Liberal, que no tienen lema fijo, más que su adhesión al presupuesto, ¿qué se proponen? ¿qué? Saborear de nuevo las ollas de Egipto.

En otro artículo se ironiza sobre las «recogidas», es decir, secuestros gubernativos de la prensa de la oposición:

Desengáñense los periódicos de oposición; el que quiere combatir al gabinete y no ser recogido, lo consigue, y el ejemplo lo tienen en sus filas. El que quiere hacer esa oposición con las repeticiones de las recogidas, también se sale con la suya. Esto es pura y simplemente cuestión de gusto, toda vez que en eso de los «extravíos» y los «perjuicios», etc. ni es oro todo lo que reluce, ni es tan fiero el león como lo pintan las oposiciones.

Más abajo, una escueta gacetilla informa que en el día anterior habían sido denunciados cuatro periódicos: *La Democracia, La Discusión, La Regeneración* y *Las Novedades.* Y en otro lugar se dice que «según las doctrinas del Sr. González Bravo, la prensa no comete delitos políticos, y sí puede cometer únicamente los de injuria y calumnia», añadiendo que el gobierno tenía incoadas nada menos que 149 denuncias por calumnia contra diversos periódicos.

En este número del 2 de junio, además de los habituales elogios a los discursos parlamentarios de González Bravo, hallamos otros dirigidos a Cándido Nocedal, conocido dirigente de los neocatólicos, el sector más derechista del liberalismo, sólo separado de los carlistas por la cuestión dinástica.

Los Tiempos del 22 de junio, al día siguiente de la caída de Narváez, sustituido por O'Donnell, aumenta su beligerancia contra la Unión Liberal, esta vez como diario de oposición. El nuevo gobierno es considerado como un triunfo de las fuerzas opuestas al sistema: «Es de esperar que los demócratas, socialistas y puros estarán, luego, de enhorabuena». Llama la atención la reproducción de cuatro artículos de *El Contemporáneo,* pero de años atrás, de 1860 y 1861. Todos ellos tienen en común la defensa del partido moderado y los ataques a la Unión Liberal, entonces también en el gobierno. Se trata, sin duda, de poner en evidencia la nueva orientación política del

periódico, mostrando su «traición» a los postulados que defendía en la época en que era portavoz del partido moderado. Más adelante se cita a *El Contemporáneo* entre los periódicos ministeriales, y en otro lugar se desliza este ataque directo: «Según dice un periódico ministerial, el nuevo gabinete se propone como primer paso en su carrera política la reposición de los señores Albareda, Fabié y Valera, redactores de *El Contemporáneo.* ¡Pues es claro!». Se alude aquí a que estos periodistas, que dimitieron de sus cargos políticos durante el último gobierno Narváez, iban a recibir nuevos nombramientos. En efecto, Juan Valera sería nombrado embajador ante la Dieta de Francfort por el gobierno O'Donnell. La sarcástica exclamación viene a insinuar que ése era el precio de su «traición» al partido moderado.

¿Fue iniciativa de Bécquer la inserción de los artículos del periódico que había dirigido y de los comentarios hirientes respecto a sus antiguos compañeros de redacción? Es probable, puesto que a mediados de mayo había escrito un artículo, «El partido angélico», que no ha sido localizado, en el que arremetía contra la nueva orientación de *El Contemporáneo,* y que dio lugar a una sonada polémica periodística[11]. En cualquier caso, no podía ser ajeno a estos ataques. No fue un arrebato momentáneo, porque el número del 24 de junio contiene seis artículos de *El Contemporáneo* del mismo estilo; el del 28 del mismo mes, cuatro; y el del 29, seis. No cabe duda de que los antiguos compañeros de Bécquer debieron de sentirse profundamente heridos por este hostigamiento sistemático.

Otro aspecto interesante de *Los Tiempos* es su postura claramente conservadora en materia de política exterior. Aunque se ocupa poco de estos temas, son significativas un par de muestras. En el n.º 66, correspondiente al 24 de junio de 1865, se manifiesta opuesto al reconocimiento del reino de Italia, propuesto por el gobierno O'Donnell, porque «se perjudican los derechos y garantías del soberano Pontífice», aumenta «las amarguras del padre común de los fieles». En esta defensa del papado los moderados coincidirán con los neocatólicos. Más adelante, en enero de 1868, González Bravo mostrará su acuerdo con Nocedal al respecto, y proclamará que «ser católico es ser español»[12]. También se critica el reconocimiento porque hace que los españoles aparezcan como «esclavizados por la Francia», puesto que se atribuye a las presiones francesas. Este nacionalismo de orientación antifrancesa aparece en otros artículos, y también en diversos lugares de la obra de Bécquer[13]. En el mismo número, en un artículo sobre la situación de Estados Unidos, aparecen claras reticencias respecto a los nordistas, que acababan de vencer en la Guerra de Secesión. Tras referirse al «desorden político y social que reina hoy en Estados Unidos», y a una posible «revuelta de negros», se critica al «gran partido abolicionista, cuyas declamaciones han ocasionado la ruina de los Estados». De nuevo se impone considerar que, aunque tales valoraciones no fueran escritas por el propio Bécquer (lo cual no sería extraño, teniendo en cuenta que en otras publicaciones, como *El Museo Universal,* se ocuparía de la política exterior con asiduidad), formaban parte de una línea política con la que él se había comprometido.

[11] *Robert Pageard: «Bécquer et "Los angélicos"»,* Bulletin of Spanish Studies, *LI, 1974, pp. 157-162.*

[12] Diario de las sesiones de Cortes, *1867-1868, I, p. 23.*

[13] *«La Nena»,* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, 1969, pp. 691-693.*

No sabemos si Bécquer colaboró en *Los Tiempos* durante toda la corta vida del diario, que se publicaría hasta octubre de 1865, momento en el que el escritor aumenta sus colaboraciones en *El Museo Universal,* revista semanal ilustrada, de carácter ameno y familiar, que dirigiría entre enero y agosto de 1866, es decir, hasta que fue de nuevo nombrado censor de novelas. Su trabajo en esta revista parece ser, pues, un medio de solventar la pérdida de ingresos derivada de su cese como fiscal de novelas y del cierre de *Los Tiempos.* Como director de *El Museo Universal,* Bécquer escribió la sección «Revista de la semana», comentario general sobre la actualidad, centrado preferentemente en la política exterior, para así no entrar en polémicas partidistas acerca de la agitada política nacional. Es eso, y no la falta de voluntad, lo que determina que Bécquer adopte un tono y un estilo neutrales y ponderados: «Respecto a la política interior —dice el 11 de marzo—, continuaremos siendo tan parcos como la índole de nuestro periódico exige». A pesar de todo, no puede evitar que afloren algunas de sus opiniones políticas, como el nacionalismo de orientación antifrancesa que aparecía en *Los Tiempos* y que ya hemos comentado. Así, en su primera crónica, correspondiente al 7 de enero, no oculta su antipatía hacia «la Francia imperialista» y «el César francés», es decir, Napoleón III, al que critica con finura: «Napoleón cree en la paz: al menos así lo ha dicho. Al oírle es seguro que más de una mefistofélica sonrisa habrá vagado por los finos labios de sus diplomáticos oyentes». Como se ve, Bécquer maneja con soltura todos los resortes del periodismo político: desde el claramente partidista, casi demagógico, que había utilizado en *Los Tiempos,* hasta la sutil ironía que le imponía la línea editorial de *El Museo Universal.*

Por otra parte, también es cierto que Bécquer no puede ser considerado como un reaccionario. En el mismo artículo proclama su fe en el progreso:

> *El Museo Universal,* ajeno en un todo a las luchas y a las pasiones políticas, procurará difundir ese movimiento de adelanto que nota a su alrededor difundiendo el gusto hacia el estudio de las ciencias y las artes, delicadas flores del ingenio humano, cuyo cultivo inclina a los hombres al amor de la paz y de los saludables progresos.

Completaremos ahora estas referencias periodísticas con otras procedentes de la actuación política de González Bravo durante los años siguientes. En julio de 1866 volvió al poder, otra vez en el puesto de ministro de la Gobernación, desde donde volvió a nombrar a Bécquer fiscal de novelas. Entonces declaró cuál iba a ser su línea de actuación, basada en la lucha intransigente contra el proyecto de revolución liberal que ganaba cada vez más adeptos:

> La religión de nuestros mayores, la institución monárquica, los derechos de la excelsa familia que ocupa el Trono, la propiedad, la vida, la honra de los ciudadanos, todo ha sido objeto de las iras revolucionarias (...). Las medias tintas desaparecen, y las contemporizaciones de ciertos caracteres serían una señal de flaqueza; es por todo extremo necesario poner con varonil resolución, no el dedo, sino la mano entera en la llaga[14].

[14] *L. de Taxonera,* González Bravo y su tiempo, *Barcelona, Juventud, 1941, p. 210.*

En abril de 1868, al morir Narváez, asume la presidencia del gobierno, y continúa su política represiva, que provocaba el aislamiento creciente de la Corona al empujar hacia la revolución antidinástica a los sectores moderados de la oposición. Fue entonces cuando decidió «mostrar a España que un civil puede ser un dictador»[15]. Resulta significativa de su talante personal esta confesión privada, realizada unas semanas antes de la Revolución de septiembre:

> La lucha pequeña y de policía me fastidia. Venga algo gordo que haga latir la bilis, con tal que no venga por provocación o negligencia de mi parte. Entonces tiraremos del puñal y nos agarraremos de cerca y a muerte. Entonces respiraré ancho, no que ahora todo se vuelven traguitos[16].

Pero no hubo ocasión para tal lucha a muerte, puesto que la revolución, apoyada por la inmensa mayoría del país, apenas encontró resistencia. Teniendo en cuenta los antecedentes, no es extraño que las masas asaltaran el palacio de González Bravo, suceso en el que, como es sabido, desapareció el manuscrito de las *Rimas* de Bécquer. Exiliado en Francia, donde le acompañó nuestro poeta durante un tiempo, pasó sus últimos años marginado de los acontecimientos que en parte había provocado con su obcecada política represiva. A principios de 1871 se adhirió públicamente al carlismo, concluyendo así una evolución política que, partiendo del liberalismo radical de su juventud, había desembocado en el extremo opuesto del espectro político.

Bécquer, al permanecer fiel a González Bravo, no podía ignorar las actuaciones del político, su creciente impopularidad, su dureza con sus enemigos, sus arbitrariedades... Tal fidelidad desborda el ámbito de la amistad, y requiere una explicación más profunda. En los ambientes políticos y culturales del momento no pasó desapercibida, como no podía ser de otra manera. Ahora estamos en condiciones de entender por qué se le consideró, aunque exageradamente, un neocatólico[17], o se le atribuyó la dirección de *Doña Manuela* (1865), revista satírica contra O'Donnell[18]. El compromiso político de Bécquer, que él nunca ocultó, fue, pues, claro para sus contemporáneos. Fueron sus amigos los que, tras su muerte, silenciaron o minimizaron esa faceta destacada de su vida y de su obra, forjando así una imagen del poeta tan romántica como distorsionada.

Como conclusiones provisionales, a la espera de nuevos estudios que revelen de manera definitiva la dimensión política de Bécquer, expondremos las siguientes:

1. Los vínculos de Bécquer con la vida política de su tiempo son más intensos de lo que se había creído hasta ahora. Hay que desterrar la tradicional imagen de Bécquer como un poeta alejado del mundo, ajeno a las mezquindades y crudezas de las duras batallas políticas que vivió de cerca.

2. Tales vínculos tampoco pueden reducirse a una relación amistosa, a afinidades exclusivamente personales y literarias, con González Bravo. En esta relación no faltó el mecenazgo, tan usual en la época entre políticos y escritores. Pero también, y, sobre todo, fue fruto de una sólida afinidad política e ideológica.

[15] *R. Carr,* España 1808-1939, *Barcelona, Ariel, 1979, p. 291.*

[16] *L. de Taxonera,* Ob. cit., *232.*

[17] *R. Pageard, «Bécquer et* La Iberia», Bulletin Hispanique, *LVI, 1954, pp. 408-414.*

[18] *R. Pageard,* Ob. cit., *pp. 391-393.*



3. Por último, es preciso reexaminar la obra de Bécquer como un conjunto coherente, producto de una misma estética y de una misma visión del mundo. La lógica predilección por lo mejor de su obra no puede hacernos ver el resto de la misma como un mero «anexo» de interés biográfico, pero irrelevante respecto al núcleo de su creación literaria. Hay que establecer vínculos entre el poeta, el historiador de los templos cristianos, el autor de teatro comercial, el recreador de leyendas tradicionales y el periodista costumbrista y político. El tradicionalismo de Bécquer, estudiado por Rubén Benítez, se nos aparece cada vez más como el hilo conductor entre esas facetas de su producción, hasta ahora analizada de forma demasiado parcial y compartimentada.

Apéndice

Reproducimos un artículo de *Los Tiempos* como posible texto becqueriano. Se trata de un comentario inserto en el n.º 69, del 28 de junio de 1865, cuando acababa de subir al poder el gobierno de O'Donnell. Hay en él ecos del artículo «El partido angélico», que ya hemos comentado. También aquí se insiste en reprochar su defección a los «angélicos», nombre con el que se designaba a los disidentes del moderantismo, agrupados en torno a *El Contemporáneo.*

La Democracia[19] empieza a «sospechar» si el general O'Donnell habrá vuelto a sus «antiguos errores» sobre la legalidad del partido representado en la prensa por nuestro colega.

Lícita es la duda, pero creemos que *La Democracia* podrá salir de ella con sólo hacer una reflexión.

¿No están los «angélicos» dentro de la actual situación política? ¿No están en ella, según confesión propia, porque «coinciden» con la Unión Liberal en ideas, tendencias y aspiraciones? ¿No son los «angélicos» los más enérgicos campeones de la legalidad del partido democrático[20]? Pues cate Vd., apreciable colega, cómo debemos creer que el general O'Donnell no ha vuelto a sus «antiguos errores» sobre materia tan importante.

Pero, a fe, que, conocidos el carácter batallador de los «angélicos» y la bulla que armaron con esa cuestión cuando empezaban a creer conveniente el separarse del anterior ministerio, no nos faltará ocasión de salir pronto completamente de dudas. Ya verá nuestro colega cómo el día menos pensado se toca la cuestión en la Cámara, o algún periódico indicado para el caso la resucita en sus columnas, para obligar al general O'Donnell a hacer una declaración terminante de conformidad con la doctrina sustentada acerca de ese punto por la grey «angélica».

¡Vaya si lo harán! Para creerlo así, militan dos razones: una, que a los «angélicos» les conviene probar de todos los modos y maneras posibles que han «resellado» a la Unión Liberal; otra, evitar que se diga que esa cuestión está reservada para salir a luz solamente cuando convienen los golpes de efecto para separarse gallarda y vistosamente de una situación.

¡Vaya si lo harán! Descuide *La Democracia.*

Joan Estruch Tobella

19 Diario de la oposición democrática, portavoz de Castelar.

20 La defensa de la legalización del partido democrático había sido una de las reivindicaciones de los «angélicos», en especial de Juan Valera, y motivo principal de su ruptura con el partido moderado.



Mitología griega y condición humana

1. Hombres y dioses. La distinción original

Los griegos creían que la separación entre hombres y dioses no existía desde los Orígenes, sino que se produjo a consecuencia de un incidente mítico. Una vez, en Mecone, cuando mortales e inmortales se disponían a partir un buey para comérselo, el titán Prometeo favoreció a los hombres en la partición de la res, con la siguiente estratagema:

Era la época en que se ventilaba una querella entre los dioses y los hombres en Mecone. Prometeo, queriendo engañar a Zeus, les presentó a todos con astuta idea un enorme buey dividido en dos partes: en una de ellas había colocado, dentro de la piel, la carne y los intestinos con la lustrosa manteca, cubierto todo por el vientre del propio animal; y en la otra parte estaban, dispuestos hábilmente y con dolosa arte, los blancos huesos ocultos por una porción de luciente grasa. Ante lo cual, el padre de los hombres y de los dioses dijo:

«¡Oh hijo de Jápeto, el más ilustre de todos! ¡Con qué desigualdad has hecho, amigo, las partes!»

Así, irónico, habló Zeus, el conocedor de los eternos decretos. Y el taimado Prometeo le respondió con dulce sonrisa, sin olvidar la treta ideada:

«¡Zeus gloriosísimo, el más poderoso de los sempiternos dioses! Escoge, pues, de esas dos partes la que te aconseja el corazón que tienes en el pecho!»

Así dijo, con la más perversa intención. Zeus, el conocedor de los eternos decretos, advirtió y no dejó de adivinar el engaño, y en su interior maquinaba funestos designios contra los mortales hombres, designios que luego habían de convertirse en realidad. Entonces quitó con ambas manos la blanca grasa, y su corazón se irritó y la cólera le llegó al alma, al descubrir los albos huesos del buey colocados con arte engañador. Por eso en la Tierra y desde entonces los hijos de los hombres queman los huesos mondos de las víctimas sobre altares perfumados.

Hesíodo, *Teogonía* 535-556, trad. Aurelio Pérez Jiménez.

De aquí derivaría, en primer lugar, la forma habitual de sacrificio en la Grecia antigua: *desde entonces* (carácter etiológico de los mitos) los hombres ofrecieron a

los dioses los huesos y la grasa de las víctimas, reservando para el consumo propio la parte comestible de los animales sacrificados.

De este episodio derivarían también otras consecuencias, sancionadoras todas ellas de la condición humana. Como castigo por tal engaño, en efecto, los dioses ocultaron a los hombres los medios de subsistencia; Zeus, además, les privó del fuego, sin duda el instrumento imprescindible en el desarrollo de una vida civilizada. Una vez más, sin embargo, Prometeo logró engañar al soberano de los dioses, robándole una centella de fuego y dándosela a sus protegidos. Entonces Zeus, para que los mortales pagasen también por este nuevo engaño del Titán, les mandó otra desgracia. A tal fin, ordenó a Hefesto, el artesano ideal del panteón griego, que modelase con arcilla a la primera mujer, Pandora, infundiéndole a la vez una fascinante belleza, un carácter falaz y embustero y una gran astucia. Ya entre los hombres, se concedió a Pandora como esposa a Epimeteo, el hermano tonto de Prometeo (incluso la etimología de su nombre muestra su estupidez). Pandora, entonces, levantó la tapa de un vaso en el cual —según un motivo mítico del que tan sólo nos han llegado vagos jirones— estarían alojados todos los males y desgracias de la humanidad. De ese modo las enfermedades, la vejez, el dolor y la muerte —adversidades hasta entonces desconocidas— se habrían difundido por el mundo.

De acuerdo con este relato, la condición humana aparece como el resultado de la cadena de acontecimientos míticos que se iniciaron con el engaño de Prometeo en la partición del buey en Mecone. Se comprende así cómo el sacrificio —llevado a cabo siempre a partir de entonces conforme a las reglas establecidas por el Titán— fuese concebido en la cultura griega como el reconocimiento, por parte del hombre, de la diferencia entre el plano existencial que le es propio y el de la divinidad, dado que semejante *distinción* (de acuerdo con la cual el hombre estaba destinado, al contrario que los dioses y de manera inexorable, a padecer enfermedades, dolores, vejez y muerte) se formalizó a consecuencia de aquel primer acto sacrificial.

Lo hasta aquí expuesto está igualmente presente en temas míticos bastante difundidos en diversas civilizaciones, sobre todo el mitema según el cual hay que situar, en el origen de la condición humana, un comportamiento falaz inicial por parte de los hombres. De ese modo se explican, junto a los elementos positivos de la existencia, los negativos y dolorosos: estos últimos asumen, en efecto, significado y valor partiendo de un error humano originario (el pecado original de la *Biblia*), error imprescindible para instaurar la realidad, *nuestra* realidad, en su grandeza y en su pequeñez. En el caso que estamos viendo, el engaño de Prometeo está en la base, entre otras cosas, de la necesidad del trabajo (el «ganarás el pan con el sudor de tu frente» bíblico), pues *desde entonces* los dioses ocultaron a los hombres los medios de subsistencia, haciendo necesaria la fatigosa tarea del agricultor.

Análogamente, el hurto del fuego, llevado a cabo por un personaje sobrehumano en beneficio de la humanidad primigenia, representa un motivo mítico rastreable en muchas áreas culturales. En numerosos relatos sagrados (=mitos) el fuego desarrolla



siempre la función de connotar la condición humana en contraste con la condición animal, apareciendo como instrumento necesario para el surgir de la civilización, tanto en lo que tiene ésta de positivo como en lo que tiene de negativo (cfr. los *Mitos sobre el origen del fuego* de J. G. Frazer). En el mito de Prometeo, el hurto del fuego está indirectamente en el origen de la primera mujer y, por lo tanto, en el origen del acoplamiento entre individuos de distinto sexo y de la capacidad de procrear, puesto que antes la humanidad se componía tan sólo de seres humanos de sexo masculino. Del lado malo, Pandora fue también la causa de la difusión por el mundo de todos los elementos desagradables de la existencia, implicándose así de forma inseparable procreación y muerte a partir de entonces.

El hecho de imputar a la mujer prototípica esa especie de «pecado original» servía para fundamentar el abanico de características que la cultura helénica *quiso* considerar como prerrogativas femeninas: la vanidad, la perfidia o la irreflexión. Semejante concepción era el reflejo de la organización social de la antigua Grecia, análoga, por lo demás, a una gran parte de las sociedades arcaicas, en las que se margina a la mujer y se distingue de manera muy rígida entre labores masculinas y femeninas. El hombre griego acaparaba la actividad bélica y, por supuesto, la política; la vida de la mujer griega transcurría —excepto en Esparta— entre las paredes del hogar, y el hecho de haber sido relegada al espacio de la casa encuentra su fundamentación mítica precisamente en el error de la primera mujer, Pandora, la cual, a causa de su necedad, trajo a los hombres los sufrimientos y la muerte. Así se explicaban en la antigua Grecia las limitaciones femeninas.

Según este mito, por otra parte, la aparición de la mujer constituyó el primer e imprescindible peldaño hacia la adquisición de los rasgos característicos de la condición humana: sólo *después* de este suceso la vida de los hombres comenzaría a ser regida por el nacimiento, la vejez y la muerte. Desde este punto de vista, el mito de Pandora, aún presentando a la mujer desde una óptica totalmente negativa, reconoce al mismo tiempo la *necesidad* de su existencia para el actual orden del mundo.

Y es que oculto tienen los dioses el sustento a los hombres; pues de otro modo fácilmente trabajarías un solo día y tendrías para un año sin ocuparte en nada. Al punto podrías colocar el timón sobre el humo del hogar y cesarían las faenas de los bueyes y de los sufridos mulos.

Pero Zeus lo escondió irritado en su corazón por las burlas de que le hizo objeto el astuto Prometeo; por ello entonces urdió lamentables inquietudes para los hombres y ocultó el fuego. Mas he aquí que el buen hijo de Jápeto lo robó al providente Zeus para bien de los hombres en el hueco de una cañaheja a escondidas de Zeus que se goza con el rayo. Y lleno de cólera díjole Zeus amontonador de nubes:

«¡Hijo de Jápeto conocedor de los designios sobre todas las cosas! Te alegras de que me has robado el fuego y has conseguido engañar mi inteligencia, enorme desgracia para ti en particular y para los hombres futuros. Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia.»

Así dijo y rompió en carcajadas el padre de hombres y dioses; ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en el rostro a las diosas inmor-



tales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifontes, le encargó dotarla de una mente cínica y un carácter voluble.

Dio estas órdenes y aquéllos obedecieron al soberano Zeus, hijo de Crono. Inmediatamente modeló de tierra el ilustre Cojo una imagen con apariencia de casta doncella por voluntad del Crónida. La diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y le engalanó. Las divinas Gracias y la augusta Persuasión colocaron en su cuello dorados collares y las Horas de hermosos cabellos la coronaron con flores de primavera. Palas Atenea ajustó a su cuerpo todo tipo de aderezos; y el mensajero Argifontes configuró en su pecho mentiras, palabras seductoras y un carácter voluble por voluntad de Zeus gravisonante. Le infundió habla el heraldo de los dioses y puso a esta mujer el nombre de Pandora, porque todos los que poseen las mansiones olímpicas le concedieron un regalo, perdición para los hombres que se alimentan de pan.

Luego que remató su espinoso e irresistible engaño, el Padre despachó hacia Epimeteo al ilustre Argifontes con el regalo de los dioses. Y no se cuidó Epimeteo de que le había advertido Prometeo no aceptar jamás un regalo de manos de Zeus Olímpico, sino devolverlo acto seguido para que nunca sobreviniera una desgracia a los mortales. Luego cayó en la cuenta el que lo aceptó, cuando ya era desgraciado.

En efecto, antes vivían sobre la tierra las tribus de los hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las enfermedades que acarrean la muerte a los humanos. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra, dejó diseminarse a los males y procuró a los hombres lamentables inquietudes.

Sólo permaneció allí dentro la Esperanza, aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra, y no pudo volar hacia la puerta; pues antes cayó la tapa de la jarra, por voluntad de Zeus portador de la égida y amontonador de nubes.

Mil diversas amarguras deambulan entre los hombres. Repleta de males está la tierra y repleto el mar. Las enfermedades, ya de día ya de noche, van y vienen a su capricho entre los hombres acarreando penas a los mortales en silencio, puesto que el providente Zeus les negó el habla. Y, así, no es posible en ninguna parte escapar a la voluntad de Zeus.

Hesíodo, *Trabajos y días* 42-105, trad. Aurelio Pérez Jiménez.

2. El trabajo. La agricultura como signo de «humanidad». El caso de la caza

Una humanidad formada por individuos de distinto sexo, capaz de procrear y constreñida a morir (todo ello a consecuencia del episodio que acabo de contar), no se diferencia gran cosa de la comunidad animal. Para distinguir hombres de bestias interviene el trabajo y especialmente, en lo que atañe al mundo griego, la agricultura. No es por casualidad por lo que el relato hesiódico sitúa el origen de las fatigas agrarias en el mismísimo escenario primordial de la culpa de Pandora, considerando el trabajo de la tierra como indispensable a la hora de definir la condición humana.

Muchas otras narraciones míticas se centran en la difusión de las técnicas de labranza de los campos y de los productos agrarios, sobre todo en el cultivo de los cereales. Según la tradición más difundida, fue la diosa Deméter quien trajo a los hombres la primera semilla. Sucedió en el tiempo en que vagaba por la tierra en busca de su hija Perséfone, raptada por el dios de los infiernos, Hades. Durante su



peregrinar, se hospedó en casa de diferentes personajes míticos, a los que, como recompensa por la hospitalidad recibida, les regaló el *cereal* (Deméter es la *Ceres* latina).

Un caso muy famoso es el de Triptólemo. Deméter se presentó a la madre de éste vestida de simple mortal, ofreciéndose como nodriza para su hijo, todavía en pañales. La diosa quiso hacer inmortal al pequeño; para lograrlo, lo sometió a una nocturna inmersión en fuego. El padre de Triptólemo, según unas fuentes (la madre, según otras), la sorprendió en medio de esta operación y le impidió llevarla a cabo. De cualquier forma, Deméter quiso ofrecer un regalo al niño y, dándole una semilla de cereal, le encargó que difundiera por el mundo el grano —hasta entonces desconocido—, atravesando la tierra sobre un carro tirado por dos dragones.

Cuando Deméter buscaba a su hija Perséfone, llegó junto al rey Eleusino, cuya esposa Cotonea había dado a luz al niño Triptólemo, y fingió ser una nodriza para amamantarlo. La reina recibió con placer a esta nodriza para su hijo.

Deméter quería convertir en inmortal al niño; de día lo alimentaba con leche divina y por la noche lo cubría en secreto con fuego. Así, pues, Triptólemo crecía de manera distinta a como suelen crecer los mortales. Sus padres se admiraron de que así sucediera, y espiaron a la diosa. Cuando lo iba a meter en el fuego, el padre se espantó. Deméter, irritada, quitó la vida a Eleusino y otorgó a su pupilo Triptólemo un don eterno. Le entregó un carro tirado por dragones para que diese a conocer los cereales. Conduciendo ese carro, Triptólemo sembró toda la tierra de cereales.

Higino, *Fábulas,* 147, trad. Santiago Rubio.

Análogos son algunos mitos que explican el origen del cultivo de la vid, el otro elemento esencial en la alimentación consuetudinaria de los griegos. Se contaba, por ejemplo, que Icario fue el primero en aprender la técnica de producción del vino, luego de haber recibido de Dionisio el primer sarmiento de vid, a cambio de la hospitalidad ofrecida al dios por el mortal. Según una de las versiones (escolios a Homero, *Ilíada* XXII 29), Icario, siguiendo las órdenes de Dionisio, vagó por la tierra para hacer a los hombres partícipes de aquel don, llevándose consigo en su peregrinar al perro de su hija Erígone. Llegado que hubo junto a un grupo de pastores, les ofreció vino. Algunos de los pastores bebieron sin medida y se emborracharon; otros, que desconocían por completo los síntomas de la borrachera, sospecharon que Icario había envenenado a sus compañeros y le dieron muerte. Erígone se enteró de la muerte de su padre por los lamentos de su perro y, rota de dolor, se ahorcó. Los tres protagonistas del cuento se transformaron, catastéricamente, en las constelaciones del Boyero (Bootes), el Can y la Virgen, cuya aparición en el cielo, en otoño, se consideraba la señal para que diese comienzo la vendimia. (Cfr., por ejemplo, Hesíodo, *Trabajos y días,* vv. 609 ss., y Arato, *Fenómenos,* v. 138.) En este mito se delinea claramente una oposición entre Icario, primer representante de una civilización agrícola (en especial, de la viticultura), y los pastores que, por ignorancia o por inexperiencia de los efectos del vino, lo mataron (la misma oposición entre agricultores y ganaderos que está presente en tantos *westerns* y, desde luego, en los álbumes de *Lucky Luke*). De ese modo, la peripecia de Icario, al mismo tiempo que explica el cultivo de la vid

y la existencia de astros relacionados con ese cultivo, margina el pastoreo como una actividad económica superada por la agricultura. En una civilización agrícola como la griega, una economía que ignorase la agricultura y, en consecuencia, se basase en la simple recolección de los productos que la tierra ofrece espontáneamente, en la caza o en el pastoreo, era una economía superada y obsoleta.

A este respecto, hay que decir que la actividad venatoria —entre los griegos más un pasatiempo que un medio de subsistencia— se refleja de manera muy peculiar en la mitología. Los personajes dedicados a la caza se comportan con frecuencia de un modo reprobable bajo diferentes puntos de vista, y se ven destinados, la mayor parte de las veces, a una muerte prematura y trágica. De esa forma, la realidad a la que están ligados se presenta con unos matices decididamente negativos, lo que sirve para realzar, como contraste, la conveniencia de la práctica agrícola, valorándola como el único modelo de vida aceptable en época histórica.

Interesante es, por ejemplo, el episodio del cazador Perdicas, a quien se atribuyó una irregular e incestuosa pasión por su propia madre, lo que constituía ya de por sí una excepción transgresora a las reglas normales de convivencia. Dicho Perdicas, aburrido de la caza y temiendo una muerte violenta —como la que tuvieron cazadores de la categoría de Acteón, Adonis o Hipólito— se dedicó a la agricultura. Pero no habituado a ese tipo de trabajo, murió, extenuado de fatiga, sin haber conseguido obtener una sola cosecha satisfactoria. El abandono de la caza por parte de Perdicas, y las motivaciones de su elección posterior, indican, desde la óptica de la civilización griega, la negatividad de una economía ya rechazada en el más remoto pasado mítico. Por otra parte, el fracaso de Perdicas como agricultor es señal de su alejamiento inicial de la esfera agrícola. En otros términos: con relatos como los de Icario y Perdicas la cultura helénica quería dar a entender la incompatibilidad de su *modus vivendi* con los *modi vivendi* de las sociedades dedicadas con preferencia a la caza o al pastoreo. Estas últimas podían tan sólo encontrar un lugar en la dimensión mítica, en aquel tiempo *diferente* en el que se gestó la realidad «actual», basada en una economía de tipo agrario.

3. Mortales e inmortales. Cuando los hombres no morían. Significado de la muerte

Uno de los términos más frecuentemente usados por los griegos para referirse a los hombres era *thnetoí*, «mortales». La necesidad de la muerte constituía, en efecto, para la cultura helénica, un elemento más que suficiente para designar la condición humana. Es obvio que también los animales mueren, pero su desaparición resultaba para los griegos un suceso natural insignificante, una vez garantizada —en medida bastante para las necesidades del hombre— la continuidad de la especie. Sin embargo,



la mortalidad humana les parecía un hecho doloroso que había que subrayar y valorar, sobre todo en contraste con la inmortalidad de los dioses, que son los *athánatoi*, los «inmortales» por excelencia.

Los dioses no tienen sangre; es la sangre que corre por las venas de los hombres lo que, a juicio de los griegos, determinaría no sólo las principales funciones vitales del organismo, sino también su propia muerte. Además, mientras los mortales se alimentan de pan y vino —origen de la sangre humana—, los dioses se alimentan con exclusividad de néctar y ambrosía, origen de un líquido vital diferente, llamado *icor*, que les vuelve inmunes a la muerte.

En el sacrificio, era diferente lo que «pertenecía» al hombre (carne del animal) y lo que se ofrecía al destinatario divino. A la divinidad se le dedicaba una mínima porción de la víctima (la grasa y los huesos), considerando que los dioses, dados sus peculiares hábitos alimentarios, se contentarían con el humo procedente del acto de quemar esa parte de la víctima. De manera que todo rito sacrificial repetía *ad infinitum* la partición del buey por Prometeo en Mecone, reactualizando los efectos de aquel episodio mítico y primeval del que derivó, en primer lugar, la separación entre dioses y hombres y, en segundo lugar, la necesidad de la vejez y muerte de estos últimos. Desde este punto de vista, incluso el hecho de que el hombre comiese la carne de las bestias sacrificadas sancionaba, en el plano alimentario, su insalvable distancia de los *athánatoi* y su condición perecedera.

En otros términos: cultivar la tierra, criar animales, cazar y consumir los productos de semejantes actividades (cereales, vino, carne...) es una condición irrenunciable de la vida humana, y lleva consigo también el hecho de morir, contrapartida inevitable de la existencia del hombre en el mundo.

Por lo demás, un mundo sin muerte produciría una serie de desarreglos que impedirían el normal desarrollo de la vida sobre la tierra. En las *Ciprias* o *Cypria*, poema épico atribuido a Homero, se menciona uno de estos desarreglos, que tuvo lugar en el tiempo del mito.

> Había entonces innumerables estirpes de hombres errantes sobre la tierra (...), la extensión de Gea la del amplio seno. Zeus, viendo esto, tuvo compasión de ella y, en sus juiciosos pensamientos, meditó aligerar de tanta carga a Gea de todos nutricia; a tal propósito suscitó la gran contienda de la guerra ilíaca, para que el peso de los mortales fuese disminuido por Tánatos. Y los héroes morían en Troya: se cumplía la voluntad de Zeus.
> *Cypria*, fragm. 1, trad. Alberto Bernabé.

Las *Ciprias* son el poema que narraba los antecedentes y primeros años de la guerra de Troya, introduciendo así los episodios narrados en la *Ilíada*. El motivo de la necesidad de morir como causa de aquel mítico conflicto bélico debía estar muy vivo en la conciencia religiosa de los griegos, tanto más cuanto que la caída de Ilión constituía uno de los temas centrales de su mitología. La narración contenida en el fragmento 1 de las *Ciprias* es, por lo demás, uno de los muchos relatos sacros mediante



los cuales los griegos explicaban la necesidad de morir. Todos ellos insistían en que, para que se cumpliera adecuadamente el ciclo generativo humano, el excesivo número de hombres sobre la tierra imponía que unos muriesen para dejar espacio a los que nacían.

El tiempo, pues, en que los hombres no morían se sitúa en una dimensión claramente mítica. Hay múltiples maneras de mostrar la inexistencia de la muerte en la época de los orígenes. No es necesario contar que *entonces* los hombres no estaban condenados a morir; basta decir que se moría de una manera completamente distinta a como se muere en la realidad.

El momento de la muerte supone indiscutiblemente un alejamiento irrecuperable: el que muere no puede volver a vivir. El tiempo del mito (el Tiempo con mayúscula), sin embargo, es aquel en el que este hecho, tan absolutamente evidente en la dimensión actual, todavía no está totalmente definido. Hubo una época en la que se podía elegir morir en lugar de otro: así lo hizo Alcestis para salvar de la muerte a su marido Admeto. Por otra parte, entonces incluso era posible combatir contra Tánatos, la deidad de la muerte; lo hizo Heracles, con el fin de devolver a Alcestis al mundo de los vivos. Existen otros casos, además, en la mitología griega en los que es posible entrar en el mundo subterráneo y regresar con vida, cosa que en la realidad no puede y, sobre todo, no *debe* suceder.

Relatos de este tipo remiten a una esfera cronológica en la que la muerte existe ya, pero no es todavía la muerte actual, pues aún no se han definido sus rasgos esenciales. ¿Qué clase de muerte es, en efecto, una muerte que puede permutarse, ser rechazada, vencida en combate o hasta curada, como si fuese una enfermedad?

Asclepio, por ejemplo, era capaz de curar hasta a los muertos. Ahora bien —pensaban los griegos—, si este tipo de curaciones trascendiesen a la realidad, se produciría un inadmisible trastorno del orden universal: baste pensar en el exceso de población o en una humanidad que envejeciera *ad infinitum,* sin reproducirse jamás. Para el regular desarrollo de la vida humana, el nacimiento es tan necesario como la muerte: precisamente por eso fue Asclepio fulminado por Zeus, para que no continuase dedicándose a la ilícita práctica de resucitar a los muertos y para que, *desde entonces,* el fin de cada hombre fuese absolutamente inapelable.

Asclepio, convertido en cirujano y muy experto en su arte, no sólo impedía que algunos murieran, sino que también revivía a los muertos: había recibido de Atenea la sangre manada de las venas de la Gorgona, y utilizaba la de las venas del lado izquierdo para ruina de los hombres, y la del derecho para su salvación, y así daba vida a los muertos. Encontré que algunos decían haber sido resucitados por él: Capaneo y Licurgo, según cuenta Estesícoro en la *Erifile;* Hipólito, como dice el autor de las *Naupactias;* Tindáreo, según refiere Paniasis; Himeneo, según los órficos; Glauco, hijo de Minos, según relata Meleságoras. Zeus, temeroso de que los hombres aprendieran de él la terapéutica y se auxiliasen unos a otros, lo fulminó.

Apolodoro, *Biblioteca* III 10, 3, trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda.



4. La *h'ybris:* el hombre que quiere ser dios

Soberbia, orgullo, impiedad, ambición excesiva, tendencia a trascender los propios límites: todos estos aspectos del carácter humano se encuentran reunidos en la palabra griega *h'ybris,* algo así como «desmesura».

Uno de los siete caudillos que hicieron la guerra a Tebas era Capaneo. Hombre violento y orgulloso, llegó al extremo de desafiar a Zeus, manteniendo que no tenía miedo alguno de su venganza; irritado por ello, Zeus lo mató, fulminándolo con su rayo (cfr. Esquilo, *Los Siete contra Tebas,* vv. 422-451). Los rasgos de conducta de Capaneo constituyen un ejemplo típico de lo que los griegos consideraban *h'ybris.* Con su actitud despreciativa hacia el soberano del Olimpo, Capaneo demostraba ignorar el *kósmos,* el orden universal según el cual ningún mortal puede considerarse igual, y mucho menos superior, a los dioses: ello equivaldría a poner en peligro el equilibrio fundamentado en el reconocimiento y respeto por parte de los hombres de los límites impuestos por la propia naturaleza humana, equilibrio fundamental en la cultura griega.

También revela *h'ybris* el comportamiento de Níobe. Ésta, aun siendo una mujer mortal, gozaba de la amistad de la diosa Leto o Latona, lo que es imaginable tan sólo en aquel tiempo de los orígenes en el que hombres y dioses todavía no estaban definitivamente separados. Veamos el mito, tal y como aparece en el canto XXIV de la *Ilíada,* contado por Aquiles, que está invitando a cenar a un Príamo sumido en el dolor por la muerte de su hijo Héctor.

> Hasta Níobe, la de hermosas trenzas, se acordó de tomar alimento cuando en el palacio murieron sus doce vástagos: seis hijas y seis hijos florecientes. A éstos Apolo, airado contra Níobe, los mató disparando el arco de plata; a aquéllas les dio muerte Ártemis, que se complace en tirar flechas, porque su madre Níobe osaba compararse con Leto, la de hermosas mejillas, y decía que ésta sólo había dado a luz dos hijos, y ella había parido muchos; y los de la diosa, no siendo más que dos, acabaron con todos los de Níobe. Nueve días permanecieron tendidos en su sangre, y no hubo quien los enterrara porque el Crónida había convertido a los hombres en piedras; pero al llegar el décimo día, los celestiales dioses los sepultaron. Y Níobe, cuando se hubo cansado de llorar, pensó en el alimento. Se halla actualmente en las rocas de los montes yermos del Sípilo, donde, según dicen, están las grutas de las ninfas que bailan junto al Aqueloo; y aunque convertida en piedra, devora todavía Níobe los dolores y sufrimientos que las deidades le causaron.
>
> Homero, *Ilíada* XXIV 602-617, trad. Luis Segalá y Estalella.

Este relato nos permite entender cómo la cultura griega situaba en el mismo nivel de negatividad el orgullo violento de un guerrero —Capaneo— y la soberbia de una madre orgullosa de su propia fecundidad —Níobe—: ambos, en efecto, son considerados culpables porque han sobrepasado los límites asignados a los seres humanos, atreviéndose a desafiar, de un modo u otro, a una divinidad. Sólo en el Tiempo del mito, cuando la realidad todavía está en formación —hasta el punto de que dioses y hom-

bres vivían aún juntos—, podía suceder que una mortal se parangonase con Leto; en el «presente» no se hubieran producido nunca semejantes acontecimientos.

Los seres humanos y los dioses *deben* situar sus respectivos campos de existencia en niveles diferentes, porque sólo así puede mantenerse el *kósmos*, ese *orden* para cuya conservación es necesario que los dos planos —divino y humano— estén separados por una distancia insalvable; eso es lo que está precisamente confirmado por el inevitable castigo sufrido por quienes, manchándose de *h'ybris*, pusieron absurdamente en entredicho un estado de cosas que, como atestigua el fracaso de los demenciales desafíos de Capaneo o de Níobe, es universalmente reconocido como inmutable.

Pero hay otros casos de *h'ybris*. Se contaba que vivía en el tiempo de los mitos un joven hermosísimo, llamado Narciso, que se dedicaba a la caza y desdeñaba el amor que las Ninfas —deidades de los bosques, de las fuentes y de los árboles— le profesaban. Un día, Narciso se comportó con excesiva crueldad y desprecio con una de esas Ninfas, Eco, que ardía en deseos por él. La diosa Némesis, entonces, castigó de una vez por todas la soberbia del joven; mientras Narciso descansaba de las fatigas venatorias junto a una fuente del bosque, vio su propio semblante reflejado en las aguas y se enamoró de su rostro como si le perteneciese a otro. Prendado de su propia imagen, ignorando que aquel rostro era el suyo, Narciso permaneció junto a la fuente hasta que, falto de vida, se transformó en una flor que las Ninfas de los bosques, lamentando la muerte del joven, llamaron con su mismo nombre: el narciso.

¿Por qué incluir a Narciso entre los ejemplos de *h'ybris*? Rechazando a Eco, ya mantiene una cierta conducta «desmesurada», pues Eco, como Ninfa, es una deidad. Pero hay más. Dedicado por entero a la práctica venatoria, Narciso desdeña la unión con el otro sexo, necesaria para la supervivencia del género humano y fundamento de la convivencia civil. Su apego desmedido a un solo aspecto de la realidad —la caza, actividad por lo demás desacreditada, como se ha dicho, entre los griegos— lo lleva a ignorar el amor, elemento esencial de la vida humana, provocando el desequilibrio en aquel firme sistema de valores basado, para el mundo helénico, en la armonía de los contrarios. De modo que Narciso es tan peligroso para el *kósmos* universal como Capaneo o Níobe al desafiar a los dioses: los tres son culpables de *h'ybris* por el exceso que caracteriza sus acciones, ya se manifieste esa *h'ybris* como jactancia o impiedad, ya se revele como dedicación exclusiva a ciertas actividades no esenciales en el hombre, como la caza en el caso de Narciso. Esto resulta inadmisible para una civilización compleja en la que cada uno debe desarrollar su papel en distintos planos: trabajando, engendrando, dando a luz, viviendo en comunidad con sus semejantes y contribuyendo de ese modo al bienestar común.

Los ejemplos citados demuestran cómo Capaneo, Níobe o Narciso, personajes todos ellos de los tiempos originales, representan, en la realidad «presente» definitivamente constituida, un modelo negativo para los griegos. En consecuencia, los castigos que caen sobre ellos resultan muy importantes para la fundamentación de ese presente, en tanto que sancionan la inalterabilidad del orden garantizado por los dioses y al

cual es necesario someterse para no ser fulminado por el rayo de Zeus o metamorfoseado en fuente o en flor, cosa que no apetece a ningún ser humano. Lo que sí merece la pena es leer la descripción ovidiana del mito de Narciso en el libro III de las *Metamorfosis:* es uno de los momentos perfectos de adecuación mutua entre mitología y poesía, y todo gracias a la *h'ybris* del joven cazador.

5. El rechazo de la inmortalidad: Ulises

Los mitos sancionaban para los griegos —como para cualquier otra cultura, pretérita o contemporánea, que posea un patrimonio propio de relatos sagrados— la posición del hombre en la realidad, dando una explicación a todos los elementos básicos de la existencia: narrando, por ejemplo, el origen de las fuerzas de la naturaleza, de la flora y la fauna, del género humano, de la mujer, de las principales actividades económicas, de la muerte... Las condiciones «actuales» de vida resultaban, además, valoradas precisamente por contraste con *otra* dimensión, la del tiempo mítico en el cual existieron personajes inimaginables en el presente y destinados por eso a desaparecer, a no formar parte de la realidad.

En la dimensión mítica, la distinción entre hombres y dioses presentaba perfiles de incertidumbre. En efecto, mientras que *ahora,* en el «presente», la relación entre ambas partes se lleva a cabo exclusivamente a través del culto, en la época de los orígenes todavía podía suceder que mortales e inmortales comieran o hiciesen el amor juntos. Terminando, retomaré este último motivo para mostrar, sirviéndome de un ejemplo tan conocido y significativo, cómo episodios míticos de este tipo proyectan luz acerca del gran aprecio y valoración que le merece a la cultura griega la condición humana. Me refiero a la estancia de Ulises en la isla de Calipso.

El héroe, de vuelta de la guerra de Troya, luego de diferentes peripecias sufridas en el curso de su regreso a la patria, fue a parar a la isla de Ogigia, donde vivía la ninfa Calipso. Ésta se enamoró del náufrago y lo retuvo en su isla durante siete años, al término de los cuales, y por voluntad del propio Zeus, Ulises reemprendería su viaje a Ítaca, libre de las ataduras amorosas de la Ninfa. Algunos puntos de esta historia me parecen particularmente significativos.

En primer lugar, parece que la voluntad de Zeus y de los demás dioses se opone a una relación estable entre un hombre y una diosa, pues interviene para que Ulises abandone Ogigia. En esto los dioses se mantienen en su línea habitual de conducta: lo recuerda Calipso, lamentándose de que, tanto en el caso de la inmortal Eos (=la Aurora) enamorada del cazador mortal Orión, como en el amor que sintió Deméter por el héroe Yasión, los dioses hubiesen truncado de raíz esas relaciones, dando muerte al sujeto en ellas implicado. Con mitos de este tipo se fundamentaba la imposibilidad de relaciones así en el «presente». Ese género de relaciones únicamente podía darse

en el tiempo del mito, y ya entonces se daba la necesidad de que el hombre no pudiese salir vivo, o por lo menos ileso, de situaciones similares.

Pero aún más interesante puede resultar una segunda consideración. Ulises —para quien es lícito amar a una diosa, que a cambio se compromete a dispensarlo de la vejez y de la muerte— se muestra aburrido y hasta desesperado por su permanencia en la isla. Se diría que el héroe no desea otra cosa que una vida humana, aunque esté hecha de fatigas, de riesgos, de enfermedades y de muerte. Dejar Ogigia, afrontar los nuevos peligros que le esperan, se le presenta como la liberación de una condena, de la condena a ser un dios, un inmortal, algo que no se le antoja soportable.

La propia Calipso, por lo demás, acepta, tras alguna leve protesta, la voluntad de los dioses, pues es consciente de lo irrealizable de sus deseos. Es curioso advertir, por ejemplo, cómo la Ninfa se nutre de un alimento distinto al que ella misma ofrece a Ulises, pero idéntico, en cambio, al que proporciona al dios Hermes, cuando éste llega a la isla a anunciarle la decisión de los dioses. Para Hermes el néctar y la ambrosía, alimento exclusivo de los dioses; para Ulises aquellos alimentos que toman los humanos y que determinan la condición mortal de los hombres. También de esa manera reconoce Calipso el fracaso de su intento por hacer inmortal a su amado huésped.

Una aventura como la de Ulises y Calipso, celebérrima en la antigua Grecia, me parece emblemática para entender de qué manera la cultura helénica, a través de los mitos, quiso dar significación y valor a la existencia humana, presentando incluso los elementos negativos y dolorosos de ésta como dignos de aprecio y de deseo: ése es el sentido que tiene el episodio de Ulises en Ogigia. En aquel tiempo de los orígenes, el héroe hubiese podido obtener la inmortalidad; sin embargo, renunció a ella para ser simplemente un hombre.

Luis Alberto de Cuenca



La poética de Gastón Baquero y el grupo *Orígenes*

Introducción

Tal vez, el más importante objetivo generacional que se propuso el grupo artístico-literario Orígenes en la Cuba de 1937 a 1956, consistió en articular —aunando los esfuerzos y características particulares de sus integrantes— una propia expresión que los dignificara y salvara de la desintegración sociopolítica y cultural que, según ellos, vivía el país en aquellos años posteriores a la caída del tirano Gerardo Machado y a la frustración del movimiento revolucionario que provocó dicha caída. Como causas de la desintegración nacional, los origenistas consideraban, entre otras, la corrupción político-administrativa de los gobiernos de turno, los intereses egoístas de ciertos sectores adinerados del país, la pereza e inacción de muchos y la intromisión norteamericana en la Isla.

Ya en la editorial «Inicial» de la primera revista del grupo, todavía en ciernes, *Verbum* (1937), aparecía expreso el objetivo generacional antes señalado, sólo que entonces se refería de manera algo restringida al recinto universitario habanero del cual dependía la revista. La proyección mayor que llevaba implícita dicha editorial se haría evidente años más tarde, cuando el grupo comenzó a expresarse en publicaciones de naturaleza más independiente y dirigidas a un público más heterogéneo.

La editorial «Inicial», atribuida a José lezama Lima, señalaba nítidamente las *urgencias* que «la afirmación pesimista de la decadencia universitaria» le imponía al estudiantado universitario habanero en 1937:

No hay duda alguna que nuestra Universidad en su fase actual... atraviesa el momento subrayable en que el dolor de no haber sabido articular su expresión, empieza a recorrerla. Es ya un claro signo. Quisiera la revista *Verbum*, ir despertando la alegría de las posibilidades de esa expresión, ir con silencio y continuidad necesarias reuniendo los sumandos afirmativos para esa articulación que ya nos va siendo imprescindible, que ya es hora de ir rindiendo. La Universidad ha sido hasta ahora un

mero eco de las equivocaciones radicales que dentro del *demos* suelen presentarse en forma de llamadas contradictorias y de antinomias irresolubles lo que parece claro y cernido trasladado a las esencias del ser. Estamos urgidos de una síntesis, responsable y alegre, en que podamos penetrar asidos a la dignidad de la palabra y a las exigencias de recalcar un propio perfil, un estilo y una técnica de civilidad. La función y la búsqueda de ese estilo, consistirán en el necesario aislamiento y rescate de aquellas fuerzas de sensibilidad y de fervor que puedan pasar a esa síntesis, dignidad rectora del ser que desplaza forzosamente el símbolo de la nueva ciudad dignificada. *(Verbum* 1: 1-2)

Lezama hace aquí y allí, un llamado a la responsabilidad ética individual ante los síntomas de la decadencia social, responsabilidad que implica la necesidad de alcanzar una síntesis dignificadora por la palabra (la acción por la palabra y la creación) que instaure —en medio de la dispersión y corrupción— una nueva ciudad dignificada. Según Efraín Barradas, esta editorial no sólo concibe ya la literatura y el arte «como medios para resolver los problemas sociales», sino que también expone tempranamente el propósito último de Lezama de «fomentar un trabajo cultural, dedicado y no polémico, a través del cual se logre una expresión nacional auténtica», cuyos elementos esenciales (ésos que el propio «Lezama llamará más tarde los *orígenes»)* serían detectados y plasmados por los artistas y los escritores en obras cuya robustez y carácter imperecedero dependerían en última instancia de sus intrínsecas calidades artísticas y su reconocimiento internacional. El creador, como insistirán los origenistas en sus próximas revistas, se define ya en *Verbum* como «aquél que descubre el plan o sentido secreto de la sociedad a través de la creación estética» (Barradas 3-4). No otra es la utilidad social de la poesía, seguirá pensando el origenista Gastón Baquero en 1960, cuando afirma:

La grandeza eminentemente *social* de la poesía, es decir, la grandeza de una comunicación y de una confesión profunda de lo *humano,* trascendiendo la peripecia visible y descubriendo las entrañas de los que se aproximan —no otra cosa es la poesía—, ha vuelto a colocar a ésta en el sitial de máxima referencia y de supremo aprovechamiento. Hoy la poesía es útil de nuevo. Tras los avisos, las sentencias, las anticipaciones. *(Darío* 307).

En su carta de enero de 1939, al futuro origenista Cintio Vitier, Lezama, tras evocar sus actividades culturales en la Universidad de La Habana, manifiesta su plena confianza en aquella labor realizada y la visión profética de un proyecto colectivo todavía mayor que aún no logra definir con precisión y del que *Verbum* había sido solamente el *inicio,* tal como había señalado en el título de su editorial:

Pudimos hacer muy pocas cosas, se siguen haciendo invisibles cosas, que algún día serán llevadas a su verdadera valoración... Estas cosas parecen dejar tan sólo una estela cremosa, y después resultan la mismísima voz central que a todos nutre y que de todos es apetecida. Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Metereología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor. (Citado en Vitier, «De las cartas» 106).



Aquí Lezama establece una íntima conexión entre sus actividades universitarias, su centro de operaciones habanero (la ciudad) y el proyecto mayor (insular, nacional) al que aspiran él y, años más tarde, el grupo Orígenes.

«Testamento del pez» de Gastón Baquero

La revista origenista *Clavileño* (1942-43) publica en 1942 el poema «Testamento del pez» de Baquero (4-6: 14-15). Si bien, este poema —como toda *obra abierta*— permite una lectura diferente a la que aquí propondremos, parece no obstante, reformular en lenguaje poético las anteriores ideas y preocupaciones claves del grupo Orígenes. «Testamento del pez» se nutre, por una parte, del concepto origenista de *ciudad* como centro de conflagración, reflexión, resistencia y resurrección con el cual establecer una orgullosa identificación —como hará Lezama más tarde en sus «Pensamientos en La Habana» *(Orígenes* 3. 1944: 24-30) y sus *Tratados en La Habana* (1958)— y, por otra parte, de la necesidad de mantener ante tanta dispersión y destrucción de lo nacional una secreta o silenciosa vigilancia a través de una obra robusta e infatigable que les permita resistir desde el espíritu y rescatar los signos de una identidad entonces en crisis pues, como dirá el propio Baquero, en esa época resultaba ya «imprescindible por excesivo desequilibrio con la realidad pública, el salvaguardar la apetencia espiritual y su expresión bajo una coraza tan sólida como fuese posible» («Tendencias» 264).

El poema completo está basado en la amorosa relación e identificación que el «yo» poético establece con una ciudad que resiste de manera digna e imaginativamente creativa los insistentes embates de la muerte y la desintegración. El «yo» poético exclama:

Yo te amo, ciudad,
porque te veo lejos de la muerte,
porque la muerte pasa y tú la miras
con tus ojos de pez, con tu radiante
rostro de un pez que se presiente libre;
porque la muerte llega y tú la sientes
cómo mueve sus manos invisibles,
cómo arrebata y pide, cómo muerde
y tú la miras, la oyes sin moverte, la desdeñas,
vistes la muerte de ropajes pétreos,
la vistes de ciudad, la desfiguras
dándole el rostro múltiple que tienes,...
la vences, la reclinas,
como si fuese un perro disecado,
o el bastón de un difunto,
o las palabras muertas de un difunto...

Yo te amo, ciudad,
cuando persistes,
cuando la muerte tiene que sentarse

como un gigante ebrio a contemplarte,
porque alzas sin paz
en cada instante
todo lo que destruye con sus ojos,...
y siempre estás, ciudad, ensimismada,
creándote la eterna semejanza,
desdeñando la muerte,
cortándole el aliento con tu risa,
poniéndola de espaldas contra un muro,
inventándote el mar, los cielos, los sonidos,
oponiendo a la muerte tu estructura
de impalpable tejido y de esperanza. *(Magia* 211-213).

Como en «Noche insular: jardines invisibles» de Lezama y en contraste con «Las Furias» del también origenista Virgilio Piñera (poemas aparecidos en 1939 y 1941 respectivamente), hay en el texto de Baquero un optimista canto al triunfo del impulso creador sobre el destructor. Sólo gracias al trabajo persistente de contruir(se) una forma resistente y eterna, logra el espíritu (la ciudad) salvarse de (e imponerse a) las constantes acometidas de la muerte, la cual muchas veces no es un agente externo sino intrínseco al ser. De hecho, es precisamente esta vecindad con la muerte que habita dentro y fuera del «yo» poético, lo que le ha dado a éste una *forma* resistente y perdurable y un mayor conocimiento de sí mismo:

Yo soy un pez, un eco de la muerte,
en mi cuerpo la muerte se aproxima
hacia los seres tiernos resonando,
y ahora la siento en mí incorporada,
ante tus ojos, ante tu olvido, ciudad, estoy muriendo,
me estoy volviendo un pez de forma indestructible,
me estoy quedando a solas con mi alma...*(Magias* 212).

El final del poema canta este triunfo de la ciudad y la imperiosa necesidad del «yo» poético de integrarse a ella, de participar en su plenitud de cualquier forma posible, ya sea como «pez», «estrella», «ojos», «objeto» o «sombra». El «yo» amante penetra las huellas de la destrucción en la ciudad hasta detectar en ésta los signos irrefutables de una resurrección e intensa actividad creadora que celebra de la siguiente manera:

tu sombra gigantesca laborando,
en sueño y en vigilia,
en otoño, en invierno,
en medio de la verde primavera,
en la extensión radiante del verano,
en la patria sonora de los frutos,
en las luces del sol, en las sombras viajeras por los muros,
laborando febril contra la muerte,
venciéndola, ciudad, renaciendo, ciudad, en cada instante,
en tus peces de oro, tus hijos, tus estrellas. *(Magia* 214).



«Saúl sobre su espada» de Gastón Baquero

No obstante, los esfuerzos del espíritu por resistir y vencer, los efectos desintegradores de elementos destructores como la muerte y el paso del tiempo crean en algunos origenistas un sentimiento de pérdida irremediable que ellos tratan de subsanar con una obra que rescate y fije para siempre lo que consideran *perdido* o en proceso de desaparición. Esto se aprecia en «Sucesiva o Coordenadas habaneras» (1949-50) de Lezama y en *Espirales del Cuje* (1952) de Lorenzo García Vega. La propia revista *Clavileño* publica en 1942 dos cuadernos ganados por dicho sentimiento de pérdida irremediable: *En las oscuras manos del olvido* de Eliseo Diego y el poema «Saúl sobre su espada» de Baquero, quien con este poema y los incluidos en su libro *Poemas* del mismo año entraría con gran fuerza en la poesía contemporánea cubana, a pesar de habérsele omitido en el *Diccionario de la literatura cubana* publicado en 1980, en La Habana[1].

El poema de Baquero se basa en el tema bíblico de la muerte de Saúl, tal como se narra en el «Libro primero de Samuel» («Batalla de Gelboé. Muerte de Saúl», 31) y en el «Libro primero de las crónicas» («Muerte de Saúl», 10) de la *Biblia de Jerusalén* (312 y 419-420, respectivamente). El triunfo de los filisteos sobre Israel en el monte Gelboé, la muerte en batalla de los tres hijos (Jonathán, Abinadab y Melquisúa) del rey israelita Saúl, su deseo de morir a manos de su escudero, la negativa de éste de matarlo no quedándole a Saúl otra opción que el suicidio para evitar su deshonra a manos del enemigo, el consecuente suicidio de Saúl con su propia espada ante su derrota y su drama personal, y la incineración de su cuerpo y los de sus hijos en la misma ciudad (Jabes) que él ayudó a liberar, son el asunto de este poema. Se recrea fundamentalmente el momento anterior al suicidio, de manera que Baquero encuentra amplio espacio para reflexionar poéticamente sobre la significación del dolor de su protagonista ante la pérdida de sus hijos y su reino y sobre su final decisión de asumir con dignidad el sacrificio personal. Como el «yo» poético de «Testamento del pez», Saúl contempla las huellas de destrucción en su ciudad y el avance de la muerte hacia él.

El sentimiento de pérdida que en el cuaderno de Diego se expresa mediante una referencia íntima y directa a su experiencia personal en Cuba, cobra en el poema de Baquero, gracias a la referencia bíblica, una dimensión alegórica que añade plurivalencia y universalidad a sus preocupaciones por el destino de la Isla. Así tenemos que, por ejemplo, la presencia de los hijos difuntos le otorga al sentido de coralidad histórica (la pérdida de Israel) presente en el texto bíblico, otro sentido individual e íntimo, en que Saúl no es «guerrero ni rey, mas padre puro». La poética baqueriana propone con este poema una riesgosa fusión entre las tradicionales dicotomías de lo alegórico y lo directo, lo coral y lo individual, y lo universal y la necesaria referencia local —secreta en él pero no invisible, como se verá más adelante con el motivo de la estrella—. Todo esto hace de su poesía una de las construcciones verbales más

[1] *Tempranamente, en 1948, Vitier afirma que los poemas de Baquero «Saúl sobre su espada» y «Palabras escritas en la arena por un inocente» constituyen textos situados «en el más alto nivel de universalidad de la poesía hispanoamericana»* (Diez *112).*

poderosas de aquellos años. A quienes no percibían la necesidad histórica de esa inextricable fusión, Baquero les explica un año más tarde que después de 1940

> había que descender a través de capas más espesas para llegar al corazón atormentado de la patria. Lo oscuro, lo trabajado rigurosamente, lo alusivo, lo simbólico, vendrían a resultar lo más lúcido. Pues difícil y remota se había hecho la existencia, difícil y remota, sería la expresión de esta existencia bajo especie de forma. («Tendencias» 266).

La construccción rigurosa de esa *forma*, que es el poema mismo en tanto que plasmación última de la poesía, ofrecerá, pues, la salvación ante tanta destrucción y desgracia personal y colectiva: contra la muerte y desde ella, este poema de Baquero será estéticamente, como bien observó Roberto Fernández Retamar, «el más gustoso de la forma»: «los versos se entrelazan con espontánea gracia; las imágenes buscan lo suave y armonioso» (103). A propósito de esa gracia formal, cita el crítico cubano los siguientes versos: «Reluciente como una camelia fiera y dulce», «grave como un azahar», «Guiándole la sombra hasta la espada/ Hasta el lecho delgado donde la muerte anchísima se asoma/ Donde una estrella sol le espera y le conduce»; y observamos nosotros la curiosa construcción del conjunto, hecho de cíclicas repeticiones de palabras, epítetos y frases que se resisten a perecer con sus difuntos referentes, cobrando así una vida independiente como *formas* puras, *para sí*, poseedoras de su propia razón de ser, ritmo y destino. Esto les permite vencer sobre la muerte al lograr confundirla, embellecerla y finalmente ennoblecerla (dignificarla, diría Lezama) con los estoicos ropajes del sacrificio heroico asumido por Saúl y sus tres hijos.

Estos cuatro personajes aparecen como ejemplos de esa «trascendencia de la conducta» que Vitier encuentra en la herencia de Martí a la eticidad cubana *(Ese sol* 80-81). Por esto en el poema aparecen asociadas con significativa recurrencia, la muerte y la sustancia fatal pero redentora de una estrella solitaria de obvia herencia martiana: «la estrella que ilumina y mata» de su poema «Yugo y estrella». Esta estrella, presente en la bandera cubana, es lugar común no sólo en la figuración poética de la eticidad cubana, sino también en el aprendizaje primario de todo niño en la Isla.

Vitier detecta también una fuerza plutónica ascendente en esa conducta ejemplar marcada por la entrega total que José Martí propone y lleva a cabo en su propia persona. Cita el primero unos versos del patriota cubano en los que un fuego interior arrasa y genera a la vez al hombre prometido: «Empieza el hombre en fuego y para en ala» (Citado en *Ese sol* 81). Curiosamente, Baquero termina su poema con un fuego asimismo interior, el nacido en las entrañas de Jabes, la ciudad que el propio Saúl había liberado y en la que ocurrirá ahora su segundo nacimiento desde sus cenizas:

> Jabes la que él salvara inaugura el incendio de sus cenizas
> Jabes ciudad tejida por la espada y el fuego
> Ciudad donde la muerte ordena sus legiones
> Donde el dolor habita el sitio de las rosas
> Donde Saúl un día nació para la lumbre
> Golpeando con su pecho el rostro de la luna cuajado de saetas



Donde un humo tranquilo sonoro libertado
Sella la destrucción de cuerpos de reinos de ciudades
Con la furia tranquila de las llamas. *(Magias* 245).

El análisis que hace Vitier de estos últimos versos de «Saúl sobre su espada», en contraste con los poemas «Noche insular: jardines invisibles» de Lezama y «Testamento del pez» de Baquero, resume esencialmente los temas aquí discutidos:

A «la calidad tranquila de la luz», último verso de «Noche insular» de Lezama, signo de un optimismo trascendente, se opone aquí esa «furia tranquila de las llamas», como impasible, universal arrasamiento. Sin embargo, sentimos que si tal es el fin de la gloria humana, no es el fin definitivo de las formas, que ya en el desvarío del dolor del padre, en el delirio de su ternura, revelaban la sustancia metafórica que hace posibles las metamorfosis de la imagen y la resurrección de los cuerpos. En todo caso, esa absoluta destrucción liberadora... únicamente parecen merecerla los elegidos, los hombres que pertenecen a las esferas superiores del destino. Más abajo continúan los ciclos, el baile de disfraces, las metamorfosis del pez. *(Lo cubano* 493).

Es el triunfo de las *formas* que otorgan, más allá de la precariedad de la materia, una permanencia capaz de repoblar, ya para siempre, aunque sea con ceniza o precisamente gracias a las cenizas liberadoras, la mítica ciudad (Jabes) en que el hombre (Saúl) una vez alcanzó su mayor estatura ética.

Conclusiones

Si «publicar es, según afirmó Baquero recientemente, como arrojar al mar botellas con mensajes sin destinatario» (en Lázaro 29), los dos poemas de Baquero aquí estudiados parecen estar esperando aún ser encontrados, abiertos y descifrados. Nosotros sólo hemos intentado un breve acercamiento a las claves temáticas y estilísticas más visibles de los primeros poemas de Baquero a la luz de algunas preocupaciones ideoestéticas y éticas de los origenistas en aquellos primeros años de su conformación como grupo.

El optimista mensaje de resistencia, triunfo, resurrección y ennoblecimiento del espíritu hecho *forma* poética en medio de un ambiente signado por la desintegración, la pérdida y la muerte, significaba en la concepción origenista la mayor y necesaria utilidad de la poesía en unas décadas ganadas por el pesimismo social y la angustia existencial. Un imperativo ético-social impulsaba así las empresas creativas de muchos origenistas.

Todavía en 1960, Baquero confía en el valor social utilitario de la poesía cuando afirma:

Hoy se comprende que se necesita más poesía que nunca; que a la hora de las urgencias... el angustiado y maliciosamente desorientado hombre de la calle, pide en el fondo, acaso sin saberlo, *más poesía.* A una avidez de conocimiento, promovida



por una febril necesidad de vaticinio, de profecía, corresponde una plétora de aquella actividad, la poética..., que tiene como fin, precisamente, entregar la profecía a través del vaticinio. *(Darío* 386-387).

Jesús J. Barquet

Bibliografía

BAQUERO, GASTÓN: «Tendencias de nuestra literatura.» *Anuario cultural de Cuba 1943.* Por Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado. La Habana: Imprenta Ucar García, 1944. 261-287.

———: *Darío, Cernuda y otros temas poéticos.* Madrid: Editoria Nacional, 1969.

———: *Magias e invenciones.* Madrid: Cultura Hispánica, 1984.

BARRADAS, EFRAÍN: *La revista «Orígenes» (1944-1956).* Dis. Princeton U. 1978. Ann Arbor/ Londres: University Microfilms International, 1981. 7818311.

Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclé de Brouwer, 1967.

FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953).* La Habana: Orígenes, 1954.

LÁZARO, FELIPE: *Conversación con Gastón Baquero.* Madrid: Betania, 1987.

Verbum (1937).

VITIER, CINTIO: *Lo cubano en la poesía.* 1958. 2 da. ed. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

———: *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana.* México: Siglo XXI, 1975.

———: «De las cartas que me escribió Lezama.» *Casa de las Américas* 23.137 (1983): 106-113.

———: Comp. e introd. *Diez poetas cubanos 1937-1947.* La Habana: Orígenes, 1948.



LECTURAS



Biblioteca en la casa de Rubén Darío en León (Nicaragua)

Sr. D. Rubén Darío.



Muy querido poeta:

En el número primero de la Revista Helios que hemos tenido el gusto de enviarte iniciamos una información sobre el poeta cordobés D. Luis de Góngora.

Extraordinario honor y complacencia sentiríamos con recibir y publicar lo que de dicho poeta opine.

Afectuosamente suyos y admiradores

Ramón Pérez de Ayala

Juan R. Jiménez

P. González-Blanco

G. Martínez Sierra

Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío: un diálogo poético*

Documentación sobre el conocimiento y la amistad de Juan Ramón hacia Rubén Darío

Hermosa y difícil es la amistad entre dos grandes poetas. Juan Ramón Jiménez sentía por Rubén Darío una profunda admiración, la devoción del discípulo. Darío profesaba a Juan Ramón los dones de la amistad y la estima al gran poeta que se anunciaba en sus versos juveniles.

Con Darío, por primera vez un poeta de Hispanoamérica tenía voz propia, dimensión europea. José Martí fue una voz original que no alcanzó la fuerza y los ecos de la poesía rubeniana. La llamada de Rubén Darío y Francisco Villaespesa a Juan Ramón para que luchase a su lado por el modernismo, fue un hecho crucial y pertenece a la historia de la literatura. El poeta de Moguer emprende su viaje a Madrid y describe su trayectoria modernista, hasta que encontrase las direcciones puras y personales.

En vida, Juan Ramón pensó escribir un libro sobre su amigo Rubén Darío. Fue reuniendo suficiente material: críticas, cartas, notas, dedicatorias, poemas autógrafos... de un indudable valor documental, además del estético. Por diversas circunstancias, este libro juanramoniano no vio la luz en su momento y aparece ahora con el título de *Mi Rubén Darío,* al cuidado de Antonio Sánchez Romeralo y bellamente editado por la fundación Juan Ramón Jiménez. Aunque conocidas algunas de sus partes, principalmente los poemas y los escritos críticos más largos, sin embargo, todo el libro, en su conjunto, conserva la condición de inédito, el encanto de lo primigenio, entre la reproducción de poemas autógrafos y la espontaneidad de algunas notas. Es un documento único para conocer la intrahistoria de la literatura, las relaciones estéticas y personales entre, tal vez, los dos más grandes poetas, en castellano de este siglo. *Mi Rubén Darío* es un libro único, primoroso, que encantará a los bibliófilos, en particular, a los devotos de Rubén Darío y Juan Ramón, y en general, a todo lector amante de la literatura y de la estética.

En 1898, ¿tuvo Juan Ramón su primer conocimiento de Rubén a través de la revista *Vida Nueva,* cuando leyó en ella el poema «Urna votiva»? Así le pregunta, en la introducción, Antonio Sánchez Romeralo. También en esa fecha, emblemática, que da nombre a una generación, llegaba a las manos de Juan Ramón *Azul,* libro descubierto por el fino sentido crítico de Juan Valera. Sánchez Romeralo asegura que hay abundantes contradicciones de J. R. J. al hablar de sus primeras lecturas de Darío, confundiendo lecturas situadas en diversos tiempos. Juan Ramón no sólo guardó recuerdos de Rubén Darío, conservó cartas, poemas, dedicatorias, esquelas, autógrafos, recortes de periódicos, retratos, críticas, elogios, un archivo de un valor inapreciable.

Las relaciones de Juan Ramón con Darío son la historia de una profunda amistad, humana y literaria, de una gran fidelidad, y buena prueba de ello es el libro *Mi Rubén Darío.* Sánchez Romeralo señala que durante años tuvo Juan Ramón la idea de dedicar a su amigo un volumen con sus recuerdos. En un principio, proyectaba una

* *Origina este trabajo el hermoso libro: Juan Ramón Jiménez:* Mi Rubén Darío/ *1900-1956*/ *Reconstrucción, estudio, notas críticas de Antonio Sánchez Romeralo.*

colección de cartas y poemas de R. D. a J. R. J. El libro iba a ser el volumen 6° de la «Biblioteca Definición y Concordia», aneja a la revista *Índice*[1]. El volumen se anunciaba con el siguiente título: *Cartas y versos/ a Juan Ramón Jiménez/ 1900-1911/ Con notas de J. R. J. Madrid, 1923.* El libro fue pospuesto para 1924, y por divesas causas, no llegó a publicarse, quedando interrumpida la colección «Biblioteca». Un ejemplar mecanografiado fue conservado por Juan Guerrero Ruiz, el cual ha servido a Sánchez Romeralo para reconstruir el epistolario, con 37 cartas de las 39 que se publican en esta edición. (Una buena colección de cartas de Rubén Darío se publicaron tras la guerra civil española, viviendo aún Juan Ramón Jiménez[2]. Este libro recoge diez cartas de las dieciséis, reproducidas total o parcialmente en el libro de Alberto Ghiraldo *El archivo de Rubén Darío*[3]. Guillermo Díaz Plaja publicaría en 1958 *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, con el apéndice «Las cartas de Rubén Darío a J. R. J.»[4]. En 1958, Antonio Oliver Belmás dio a conocer tres cartas de J. R. J. en un artículo titulado: «Ausencia y presencia de Juan Ramón Jiménez en el Archivo de Rubén Darío», en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*[5]. Ricardo Gullón publicó una carta más de R. D., la 38, seguramente traspapelada, en su artículo «Relaciones entre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Textos inéditos», en *Papeles de Son Armadans*, 93[6]. Ángel Crespo publicará otro artículo importante «Los Ruben Daríos de Juan Ramón Jiménez», en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, editados en conmemoración del Primer Centenario de su Nacimiento[7]. Antonio Sánchez Romeralo ha dado forma al proyecto. Ha convertido un inventario inorgánico en un libro. El presente volumen se estructura en las siguiente partes: «Mi Rubén Darío» (1900-1956) que incluye, 1.° «Rubén Darío», 2.° «Rubén Darío español». «Los poemas españoles de Ruben Darío. 3.°, «Con Rubén Darío, hoy en Savannah». 4.°, «Cartas, esquelas, críticas, versos», sobre y dedicados de R. D. a J. R. J. Varios apéndices con nuevas cartas, apuntes, relaciones, documentos, un poema de Antonio Machado y se cierra con «Notas críticas».

Mi Rubén Darío tiene un interés investigativo, documental, ya expuesto en las líneas anteriores, de gran importancia para el estudioso o devoto de R. D. Pero este libro tiene un mayor interés literario y estético. Es un hermoso libro en el contenido, donde vuelven a palpitar las cartas, los poemas, las dedicatorias, los autógrafos, como primicias en manos del lector, y en la forma, primorosamente editada.

Rubén Darío y el triunfo del modernismo

Hay una devoción de Juan Ramón hacia el maestro Darío, y una estima del poeta consagrado Darío, hacia el joven poeta Jiménez. En el libro es bien perceptible este doble itinerario que se hace confluencia de sentires, encuentro personal y lírico. Por una parte, los poemas, cartas, críticas de R. D. y por otra los versos, artículos, notas, defensas de J. R. J. El diálogo epistolar, los encuentros, las influencias literarias.

En una crítica que ya habíamos leído en *Helios*[8], la cuidadísima revista modernista y que aquí se recoge, escribe Juan Ramón, directísimamente: «Rubén Darío, uno de los más grandes poetas españoles de todos los tiempos y de los menos comprendidos y más injustamente atacados por enanos literarios, tiene atada a su lira una cuerda propia y un poco adaptada por existencias de la vida o el cerebro, nunca del espíritu, de oro». En un

[1] *La revista elitista de J. R. J. que dio a conocer a los principales poetas de la luego llamada Generación de 1927. Su primer número se preveía para el 9 de enero de 1921. Por diversas circunstancias, no salió a la luz hasta el mes de julio.*

[2] *Editada por el profesor Donald F. Fogelquist, publicada con el título* The Literary Collaboration and the Personal Correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez, *número 13 de la serie University of Miami Hispanic Studies, University of Miami, Press, Florida, febrero de 1956.*

[3] El archivo de Rubén Darío, *Bolívar, Santiago de Chile, 1940; Losada, Buenos Aires, 1943.*

[4] *Guillermo Díaz Plaja:* Juan Ramón Jiménez en su poesía, *Aguilar, Madrid, 1958.*

[5] *Dadas a conocer en el artículo «Ausencia y presencia de Juan Ramón Jiménez en el Archivo de Rubén Darío», en* Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, *tomo LXIV, número 1, Madrid, enero-junio de 1958. Las cartas fueron reproducidas también en el libro de Antonio Oliver Belmás* Este otro Rubén Darío, *Aedos, Barcelona, 1960.*

[6] *Referentes al tema contra y por Rubén Darío (1923).*

[7] *Edición al cuidado de Pilar Gómez Bedate, Mayagüez, Puerto Rico, 1981.*

[8] *Aparece el número 1 en abril de 1903. Juan Ramón reseña el libro de Rubén Darío* Peregrinaciones, *París, 1903. Más que una reseña hace una defensa incondicional de su amigo.*

principio, hasta el triunfo de la escuela, los modernistas, no tuvieron el favor de la crítica y menos el aprecio del público. La escuela anterior, el realismo-naturalismo, les ponía todos sus reparos. Más abierto fue don Juan Valera, que Clarín. Pero también estaba la prensa castiza, de mayor difusión o impacto social, para lo cual el «modernista» era un personaje raro y atrabiliario, adecuado para el sainete, el diálogo jocoso, la burla, como por ejemplo en *Madrid Cómico*, refugio de castizos, demoledores del modernismo, hasta que entró en ella la nueva generación de la mano de Jacinto Benavente[9]. El modernismo triunfa sobre todo, a partir de 1903, cuando se funda la revista *Helios* cuya acta de nacimiento, el manifiesto con el artículo «Génesis», aparece firmado por Pedro González Blanco, Juan Ramón Jiménez, G. Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca y Ramón Pérez de Ayala. Revista juvenil, no comercial, poética, de grupo, defensora de la nueva estética: «Y henos aquí, paladines de nuestra muy amada Belleza pronto a reñir cien batallas de verbo y de espíritu; guárdanos tú, la Dilectísima por quien vamos a entrar en la lid». Aquí, en el libro *Mi Rubén Darío*, Juan Ramón ofrece noticias sobre el nacimiento de la revista, sus animadores, la exigencia estética. Pide a Darío trabajos y promete pagar más adelante las colaboraciones, cuando se pueda. Cuenta J. R. J.: «En el invierno de 1903, Rubén Darío bajó de Francia a España para curarse con el sol de Málaga un catarro agudo. Un grupo de «modernistas» publicábamos entonces en Madrid una revista, *Helios* que honró Rubén Darío varias veces con su firma»[10].

Rubén Darío en carta a J. R. J. opina sobre *Helios*: «*Helios* está preciosa y su artículo es noble, valiente se necesita valentía ¡allí!... y admirablemente escrito. Me afirmo en mi creencia, todo poeta escribe bella prosa»[11].

1903, es el gran año modernista. Juan Ramón publica *Arias tristes*, Antonio Machado, *Soledades*, Ramón Pérez de Ayala, *La paz del sendero*. Jacinto Benavente estrena *La noche del sábado*. También nace *Alma Española*, revista con más inclinación hacia el noventa y ocho que hacia el modernismo. En 1903, J. R. J. declara taxativamente: «Es indiscutible que Rubén Darío es el poeta más grande de los que actualmente escriben en castellano». «Muerto Zorrilla, dejamos a Bécquer y Espronceda, ¿qué gran aliento hay en esta lengua gloriosa, sino ese aliento de bronce o de rosa o de encanto, que da el viento *Azul...* y *Prosas profanas?*»[12]. Por primera vez se reconoce el magisterio de la poesía en un escritor americano. La literatura hispanoamericana se descolonializa, adquiere su propia preeminencia y dimensión. Rubén Darío, entre América, París y España, uniendo sensibilidades, revoluciona y recrea la poesía hispánica.

Los varios Rubén Darío

Para Juan Ramón, no hay un solo Rubén Darío sino varios, vistos en su múltiple personalidad o en los varios encuentros. En Sevilla, por la calle de las Sierpes, J. R. J., piensa, descubre desde la intuición y la lectura evocadora: «... iba yo separando varios Ruben Darío, uno a la derecha, otro a la izquierda, el bueno, el malo, el loco y el cuerdo. Pero a mí me gustaba más el malo y el loco que el bueno y el cuerdo. Me gustaba el que era cuando yo lo leía en Moguer a solas»[13]. En su retrato, J. R. J., maestro del retrato lírico, lo describe así: «aquel ser obeso y misterioso que me parecía un orbe extraño»[14].

J. R. J. ve distintos Rubén en el tiempo, pintados en esbozo, imágenes reconstruidas desde el recuerdo. «Mi primer Rubén Darío»: «Madrid. Rubén Darío, de copa alta y levita, en casa de Pidoux. Villaespesa, Valle Inclán, Ricardo Baroja, ¡yo!...»[15]. «Mi segundo Rubén Darío». Juan Ramón vivía en la casa del doctor Simarro, calle Conde de Aranda, 1. La doncella le anuncia la visita de Darío. J. R. J. lo describe así: «Venía vestido de kaki, con sombrero blanco de paja, un panamá, botas

[9] *En abril de 1908 dirige la revista* Clarín *y figura como redactor jefe Jacinto Benavente quien no consiguió hacerla una revista modernista pero logra que publiquen en ella Rubén Darío y Manuel Machado.*

[10] *En «Otro lado de Rubén Darío», p. 175 de* Mi Rubén Darío (M. R. D.) *se lo citará así.*

[11] *Carta de R. D. a J. R. J., París, 12 de abril de 1903, p. 96 de* M. R. D.

[12] *De la citada reseña al libro* Peregrinaciones, *p. 167 de* M. R. D.

CI [13] *«Rubén Darío español», p. 55 en* M. R. D.

[14] *En «Rubén Darío español» p. 55 de* M. R. D.

[15] *En «Mi Rubén Darío», p. 172 de* M. R. D.

amarillas, estrechas, la parte alta sin abrochar, botas que le hacían daño. Oscuro, muy indio y mogol de facciones. Me pareció más pequeño más insignificante»[16]. Contra la visión caricaturesca del aspecto exterior, la devoción que J. R. J. sentía por el gran poeta. «Mi tercer Rubén Darío»: J. R. J. sale a esperar a R. D. a la estación del Norte. Viene de París, en el rápido, acompañado de Vargas Vila, persona no grata a Juan Ramón a quien caricaturiza con «voz asquerosa, de un gangueo enjuagado». Sobre su gran amigo escribe: «Al fin, Rubén, que parece otra vez más alto y más grueso, más Rubén que la segunda vez«[17]. Y más adelante prosigue su retrato: «Rubén ríe, todo él, inclinándose. Viene otra vez de sombrero de copa, alto, ancho, y siempre con botas de pie chiquito, apretadas, incómodas». «Mi último Rubén Darío»: «Un retrato de Rubén Darío no como yo lo conocía, sino como ahora es; viejo, gordo, feo y triste. Le pienso altivo, joven, indio y mogol, con botas que le aprietan»[18]. Estampas, imágenes o caricaturas de Rubén Darío. Más allá, la devoción de J. R. J. al más grande poeta de Hispanoamérica, maestro generoso, amigo comprensivo. La dedicatoria del libro *Melancolía*, reza así: «A Rubén Darío/ melancólico capitán de la gloria».

De Rubén Darío a Juan Ramón. Las cartas

Rubén Darío siente por Juan Ramón un profundo afecto y estima poética que es la consagración del joven poeta. R. D. es un amigo que se preocupa por los problemas de J. R., le da el pésame con motivo de la muerte de su padre y le envía un soneto, cuyo primer cuarteto dice: «¿Tienes buen amigo, ceñida la coraza/ Para empezar valiente la divina pelea?/ ¿Has visto si resiste el metal de tu idea/ La furia del mandoble y el peso de la maza?». Se preocupa por la enfermedad del poeta, tan determinante en su poesía y le anima: «Me apena que esté enfermo. Hay que tener voluntad de vivir y voluntad de sanar, y uno vence a todo. ¿Por qué no se viene a curar a Francia?»[19]. Juan Ramón, entre la depresión y la melancolía, penaba interiormente y escribía una de las poesías más sensitivas y perdurables. ¿Es el poeta un enfermo del alma que escribiendo se cura? La mejor poesía no nace del júbilo sino de la honda melancolía. Ahí nos quedan como libros los estados del espíritu o los paisajes del alma juanramonianos.

Dos poetas nuevos llaman la atención de Rubén Darío y a los dos les da su amistad y espaldarazo poético. «Hay poetas nuevos que anuncian mucha belleza, y sueñan y dicen bellamente su soñar. Y entre ellos, dos, que quiero y prefiero: Antonio Machado, y V., mi amable Jiménez»[20]. En sus cartas, Rubén Darío se preocupa por las inquietudes de los jóvenes poetas. Les anima en la lucha por la nueva estética y tiene palabras muy elogiosas para la revista *Helios*, eclosión del modernismo triunfante: «De V. veo en *Helios* cosas deliciosas. *Helios* es lo más brillante que hoy tiene la prensa española. Todos los redactores, cosa rara, valen»[21]. En otra carta dice «*Helios* está lleno de distinción mental; ojalá que su seriedad perdure, y que no se de entrada a elementos nocivos, o mediocremente útiles»[22].

Rubén Darío agradece a Juan Ramón el largo trabajo que sobre él piensa hacer y le da orientaciones sobre sus primeros libros: «*Primera manera* que se llama *Primeras notas* muy español, clásico y todo, y zorrillesco y nuñezdearciano»; *Abrojos, Azul, Los Raros.* Al final se despide: «Cuídese y sea el admirable poeta que es, y no me deje de querer»[23].

Rubén Darío, desde París, comunica a Juan Ramón su próximo viaje a España, pasando por Barcelona y desde allí a Málaga, donde permanecerá algún tiempo. Su primera carta, desde Málaga, es del 13 de diciembre de 1903; dice llevar allí varios días. La última está fechada el 3 de febrero de 1904. Luego, las cartas dan fe de sus visitas o peregrinaciones a Sevilla, Granada, Córdoba, Almería, Gibraltar y África; otra vez Málaga (29 de febrero de 1904) y de nuevo París (10 de marzo de 1904), desde donde escribe: «Aquí me tiene usted ya de nuevo en este París de que tanto hemos hablado, y en donde se-

[16] *P. 176 de* M. R. D.
[17] *p. 174 de* M. R. D.
[18] *p. 175 de* M. R. D. *Hay un buen retrato, múltiple, de Rubén Darío en* Españoles de tres mundos.
[19] *París, diciembre, 1902, p. 94 de* M. R. D.
[20] *16 de junio de 1903, p. 97 de* M. R. S.
[21] *París, 24 de julio de 1903, p. 98 de* M. R. D.
[22] *París, 20 de noviembre, 1903, p. 100 de* M. R. D.
[23] *París, 29 de octubre, 1903, p. 99 de* M. R. D.

guiré toda mi vida, si Dios quiere»[24]. En su estancia en España, Rubén Darío y Juan Ramón, no han podido verse, a causa de la enfermedad de J. R. que R. D. lamenta grandemente y confiesa en Málaga: «Yo estoy solo, ando solo a la orilla del mar, y no hallo otra cosa que hacer»[25]. El diálogo se establece por la vía epistolar, tratando temas personales (de salud), de ilusiones y sobre todo poéticos. En su carta[26] reivindica la paternidad del movimiento modernista que una encuesta en el *Mercure de France* atribuye, erróneamente, a José Asunción Silva; inexactitud que vuelve a repetirse en la revista de Nervo. Contra Rueda, poeta que también se atribuía la paternidad del modernismo español escribe: «Rueda, no. Ese me ha injuriado una vez, en un diario americano. Rueda habla ignorantemente y naturalmente. Es incapaz de perversidad. Rueda es una guitarra»[27].

En las cartas hay noticias de otros viajes de Rubén Darío, «de las tierras solares a las de bruma», viaje «rápido y encantador», por hermosos países, Hungría, Italia, Austria y Alemania. Hay una carta de París (18 de abril de 1904) y otra, también de París (1 de junio de 1904). Entre ambas se sitúa el viaje, con carta de Hamburgo (7 de mayo de 1907) y una nota desde Budapest, (16 de mayo de 1904), que dice escuetamente: «Un abrazo y un recuerdo a mi poeta y amigo». R. D. confiesa a J. R. J. «y no pierdo la esperanza de que algún día hemos de recorrer juntos esas tierras de cosas pintorescas, extrañas y poéticas»[28].

En carta fechada en París (12 de diciembre de 1904), R. D. informa a J. R. J. sobre un nuevo libro de versos, unos cuantos poemas que tiene él, con otros que guarda Juan Ramón, entre ellos la «Marcha triunfal». J. R. J., en una nota aclara: «R. D. empezaba ya en estas fechas a concebir su libro *Cantos de vida y esperanza*, pero este título no lo había pensado aún. Y hace esta confesión, patética: «El gran poeta, siempre alcoholizado, olvidaba y perdía sus poemas, sus libros, todo lo suyo. Yo pude copiarle de mi memoria la «Marcha triunfal», «Cosas del Cid», «Al rey Oscar» y otros poemas que recogió en dicho libro»[29].

En carta de París (17 de enero de 1905), Rubén Darío confiesa que ha estado enfermo y que pronto (está convaleciente) se pondrá a copiar cuarenta o cincuenta poemitas. En nota brevísima explica: «He llegado ayer. Estoy un poco enfermo. No mucho». J. R. J. aclara en un nota que en esta época, R. D. vivía accidentalmente en Madrid, en la calle de las Veneras, 4, «un entresuelo chato y oscuro y desapacible». Según J. R., en esta casa dictó R. D. a un funcionario cesante, despacio, casi a verso por día, la «Salutación del Optimista»[30].

Rubén Darío hace un viaje cervantino por la Mancha y regresa a París. En carta (2 de abril de 1911), le anuncia a J. R. J. que es director de la revista *Mundial* y le pide colaboraciones, J. R. J. envía poemas. R. D. escribe: «Leí todos sus versos. Siempre admirables, llenos de alma y de música. Yo haré de usted pronto un juicio concentrado, en una serie que publicaré con el nombre de *Cabezas*»[31].

Críticas de Rubén Darío y apoyo a los nuevos poetas

En el libro, se publican dos críticas de Rubén Darío: «La tristeza andaluza» (1904) y «Nuevos poetas de España» (1906). La primera es una meditación sobre la pena andaluza sobre la condición existencial y poética del «cantaor»: «¿Habéis oído a un «cantaor»? Si lo habéis oído, os recordará esa voz larga y gimiente, esa cara rapada y seria, esa mano que mueve el bastón para llevar el compás. Parece que el hombre se está muriendo, parece que se va a acabar, parece que se acabó»[32]. Desde el sentimiento (apenado) del andaluz, Rubén Darío se adentra en el íntimo sentir de un poeta nuevo andaluz, de Juan Ramón Jiménez, a quien descubre y aconseja: «He comenzado a leer el libro de un poeta nuevo de tierra andaluza, el cual acaba de aparecer y es ya el más sutil y exquisito de todos los portaliras españoles. Al hojear

[24] *p. 107 de* M. R. D.
[25] *Málaga, 13 de diciembre, 1903, p. 101 de* M. R. D.
[26] *Málaga, 24 de enero, 1904, p. 101 de* M. R. D.
[27] *Málaga 3 de febrero, 1904, p. 105 de* M. R. D.
[28] *París, 1 de junio, 1904, p. 111 de* M. R. D.
[29] *Nota p. 114 de* M. R. D.
[30] *Nota p. 116 de* M. R. D.
[31] *París, 8 de septiembre, 1911, p. 119 de* M. R. D.
[32] *p. 121 de* M. R. D.

su libro *Arias tristes,* lo juzgaríais de un poeta extranjero»[33]. Lo declara fino oidor de la siringa francesa de Verlaine, signado bajo la música melancólica de Schubert, heredero del arpa de Bécquer. Enjuicia: «En todo libro de Jiménez hay, una, diríase, sonrisa psíquica, llena de la suavidad melancólica que da el anhelo de lo imposible, antigua enfermedad del soñador». Para R. D. no hay arte enfermo, hay artistas enfermos. R. D. invita a soñar con los poetas muertos: Heine, Bécquer, Verlaine, Musset.

En «Nuevos poetas de España»[34] responde Rubén Darío a una encuesta que realiza Enrique Gómez Carrillo para el *Mercure de France,* bajo el título: «Qué piensa usted sobre el estado actual de la poesía en España» R. D. contesta, muy acertadamente, con generosidad, sobre los nuevos poetas españoles. Destaca a los siguientes: Antonio Machado. «Es quizá el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho». Antonio Machado significa el modernismo interior, la melancolía de las hondas galerías del alma, música, convertida en pensamiento bello y perdurable. Manuel Machado, representa el modernismo exterior, más acorde en las formas y los ritmos con el modernismo externo de R. D., el más conocido. Pero también en éste hay un modernismo interior y desgarrado, el de su «lira enlutada» cuando escribía sus grandes libros finales. R. D. ve así al otro Machado: «Su hermano Manuel, que ha permanecido en París durante varios años, es muy diferente. Este es fino, ágil, exquisito. Nutrido de la más flamante savia francesa, sus versos parecen escritos en francés». Sobre Ramón Pérez de Ayala, cocreador de *Helios,* joven poeta, escribe: «Es un poeta asturiano, pero que es cosmopolita, joven, luego rico en primavera, luego sonriente, luego ágil de pensamiento, luego amador de la libertad, luego soñador». Sobre Miguel de Unamuno, (¿sería excesivo encajarle como modernista interior?) escribe R. D.: «Un escritor de gran valer y de extrañas violencias, el señor Unamuno, se enreda en eso de las ideas, desdeña las ideas...». De Antonio de Zayas, dice: «Poeta diplomático. Es un señor». Señala a Juan Ramón como el poeta más sutil y sentimental, aclarando que ya ha dicho en otra ocasión lo que pensaba de él. Ahora afirma: «Dice su alma en versos sencillos como lirios y musicales como aguas de fuente». Indica que el poeta J. R. J. está enfermo, que vive en un sanatorio de Madrid. «Así en su poesía no busquéis salud gozosa ni rosas de risa. Cuando más, a veces, una sonrisa, una sonrisa de convaleciente».

De Francisco Villaespesa dice con cierta ironía: «Enamorado de todas las formas, seguidor de todas las maneras, hasta que se encontró él mismo, si es que se ha encontrado». Finalmente opina de Andrés González Blanco que «se ha impuesto desde los comienzos. Sus versos revelan una gran cultura, una gran mentalidad, y, como antes decía, una gran inspiración». Rubén no sólo fue el maestro de los poetas jóvenes, fue el amigo que se preocupó por ellos y los dio a conocer.

Amancio Sabugo Abril

Una temporada con Lacan

Cuando el término *psicoanálisis* aparece por vez primera, en marzo de 1896, su acuñador, Freud, está a punto de cumplir cuarenta años. Atrás quedaban sus investigaciones en medicina, iniciadas a los veinte años; su viaje a París, poco antes de cumplir los treinta; el primer libro, en 1891, sobre la afasia y las primeras publicacio-

[33] *p. 122 de* M. R. D.
[34] *p. 128 de* M. R. D.



nes psicológicas, entre las que cabe destacar su libro *Estudios sobre la histeria* (1895).

Unos años antes, en 1887, había iniciado su correspondencia con Wilhelm Fliess, en el curso de la cual realiza su análisis, análisis por carta con intermitentes encuentros, denominados por Freud, congresos. Este análisis ha venido a denominarse, *análisis original, autoanálisis.* ¿Fue un verdadero análisis? Mientras dura su análisis, escribe el texto fundador de la teoría psicoanalítica, *Traumdeutung* (La interpretación de los sueños), 1900. Hacia 1902, cesa esta correspondencia y Freud comienza a rodearse de discípulos con quienes se reunirá todos los miércoles. Efecto de estas reuniones será el primer congreso de psicoanalistas en 1908, así como la creación de la *Asociación Internacional de Psicoanálisis* en 1910.

De los análisis que Freud realiza, lleva a la escritura cinco, los conocidos como *Dora* (1905), *Juanito* (1909), el *Hombre de las ratas* (1909), *Schreber* (1911) y el *Hombre de los lobos* (1918). Después de Freud, pocos han sido los psicoanalistas que hayan escrito los casos de sus analizantes. Pero no han faltado analizantes que escribieran sobre sus psicoanálisis y sus psicoanalistas. El último de ellos, Pierre Rey en su libro *Une saison chez Lacan* (París, septiembre de 1989), traducido al castellano por Carlos Pujol como *Una temporada con Lacan* (Barcelona, septiembre de 1990)[1].

Este libro es un homenaje del autor a su analista, en el desafío que es todo análisis con Lacan. Desafío sobre una doble vertiente: el saber y el amor. Amor y saber encargados en la figura del analista a la que acude el periodista, fracasado en el éxito y perdido en el goce: ¿Quién soy? ¿qué quiero?.

En este desafío entre analista y analizante se halla, a lo largo de la historia, un tercer hombre que el autor apoda el *Gordo.* Es la contrafigura que acompaña al analizante desde el momento mismo que le proporciona el nombre de Lacan como su futuro analista. Será el contrapunto en el relato, del que sólo sabremos la letra inicial de su nombre, *A.* cuando el autor relata, en análisis, su suicidio. Ocurre, pues, el suicidio de *A.* y no del *Gordo:* «A, se ha pegado dos tiros.» «¿Qué otra cosa quería usted que hiciera?», le responde su analista.

Del mismo modo que Lacan en su único libro que escribiera, *Écrits,* así, *Una temporada con Lacan,* se divide en siete secciones, tituladas: *Pacífico, Genealógico, Alfabético, Anecdótico, Dialéctica, Mayéutica* y *Ética.* Si los dos primeros puede escribirlos antes de la muerte de Lacan, los restantes solo podrá redactarlos con Lacan muerto.

Lo «genealógico» lo inicia el autor con el acto de vestirse para tener la primera entrevista con el que será su analista, Lacan: lo termina marcando las dos enseñanzas que, en el transcurso de la cura, iba apresando: a) El tenía que encontrar solo las palabras, o como dice, las cosas, sin esperar ayudas; b) La mentira del Otro como única vía, a veces, de alcanzar la verdad. El psicoanálisis es una construcción a partir del análisis, de la «disolución» de ciertos significantes, es una conquista a través de un robo al sujeto supuesto al saber, es una pacificación y la promesa de la nada.

Lo «anecdótico» es el dinero. En primer lugar, ¿cómo ganar el dinero que debía pagar a Lacan cada una de las sesiones? Según Rey, era exorbitante: habla de tres billetes por sesión; o bien, eran billetes de doscientos francos, o bien, de quinientos. Como cuenta, después de pagar la primera entrevista le dice que no puede volver porque no tiene dinero; Lacan, como si no lo hubiese oído, contesta: «Hasta mañana». Y allí empieza su carrera para buscar prestado el dinero. Cada sesión acababa con las mismas palabras del analizante y con la despedida hasta el próximo día del analista: «No tengo dinero», «Hasta mañana».

Pronto, se plantea la pregunta ¿cómo ganar dinero? Antes, lo había ganado como periodista, desde 1959 en *Paris-Press,* y desde 1965 en *Marie Claire,* primero como redactor jefe y luego como director. Hasta que, antes de ahogarse en la dirección, se fue. Desde ese momento, hizo trabajos periodísticos esporádicos como la entrevista a Lévi-Strauss que le permite pagar veinte sesiones, además de escucharle una respuesta referida al dinero: «si fuera analista ganaría más dinero» —dice el etnólogo— apuntando a Lacan.

Pierre Rey, que quiso ser pintor, repasa la relación con el dinero de muchos pintores, p. ej. Miguel Ángel, Gauguin, Modigliani, Van Gogh. En ellos, resuena una demanda constante: «Enviad dinero». ¿Acaso la miseria —se pregunta— es el único fermento de la génesis de

[1] *Pierre Rey,* Una temporada con Lacan, *Barcelona: Seix Barral, 1990.*

las obras maestras? Y ahora, la pregunta no es dónde ganar dinero sino de dónde sacarlo. En tal punto, le cae la respuesta del cielo: Después de los dos best-sellers, *Papillon* y *El padrino*, él haría el tercero. Dicho y hecho.

En 1973, salió a la venta, en la editorial Robert Laffont —la misma en que publica este libro que comentamos, a su vez best-seller— *Le Grec*, con lo que los problemas económicos de su análisis quedaron para siempre resueltos. A este libro, seguirían otros en el curso de su análisis y después: *La veuve, Out, Palm Beach, Sunset, La mienne s'appelait Regine, L'Opera du fou.*

La escritura y el análisis movilizan una energía total, e indisponen al escritor y al analizante para todo lo demás. Por obra de la mirada interior que ambas imponen «ya sea que se concentre propiamente en el universo mental en el que los tiempos se trastornan, ya por la exigencia de los personajes que habitan a su creador», se produce un desdoblamiento que amortigua los rumores de la vida. Ambas no están lejos de la locura, «ese punto focal del aislamiento».

La trasmisión del psicoanálisis fue, en el caso de Freud, a través de la escritura con el fin de dar cuenta de él como experiencia del habla —«talking cure»—. Lacan, que apenas escribió, en comparación con Freud, se ocupa de la transmisión por el discurso y considera el psicoanálisis como experiencia de la letra. Así, pues, según esto, resulta paradójico que Freud trabaje una teoría de la «talking cure» y Lacan una teoría de la escritura.

Frente a otros analizantes que han escrito sobre su experiencia, sin consideración ni reflexión sobre el hecho de la escritura, Rey se pregunta cómo escribir. Y lo dice un novelista, un periodista que llevaba veinte años escribiendo.

Un libro, *Una temporada con Lacan*, lo empieza a escribir una vez acabado su análisis y antes de la muerte de su psicoanalista. Comienzo que interrumpe pronto, no sin antes señalar que lo que se proponía era dar testimonio de los diez años en que se jugó la vida en el diván de Lacan. Sólo puede continuarlo ocho años despues de la muerte de Lacan. A punto de concluirlo se da cuenta de que ha revivido, tratando de vomitarlos, todos los síntomas de angustia y regresión que había tenido cuando se desarrolló su análisis. Y aquí, aparece otro síntoma nuevo, en el momento de acabar el libro: una bola le obstruye la garganta, que se interpreta diciendo que lo que estaba en juego no era otra cosa que el acto de escribir:

> (...) y metafóricamente, a través del *fin* que implicaba, el temor inconsciente de llegar a un término, de revivir como una muerte la conclusión de mi análisis, y la muerte de mi padre, y la muerte del Gordo, y la muerte de Lacan. (Pierre Rey, pág. 158).

Y ¿cuál fue —se nos preguntará— el beneficio de los diez años de análisis de Pierre Rey con Jacques Lacan?. Haber saldado algunas de las deudas con los muertos y haber robado.

Lo que el autor reconoce que aprendió fue, primero, a nombrar las cosas y, luego, la función del vacío. Nombrar era no retroceder ante la palabra, incluso, no tener miedo de las palabras. Porque, —tiene razón— lo que se reprime son palabras, que tarde o temprano nos alcanzan y nos descubren. Más discutible es la cita que trae de Françoise Dolto: «Nada peturba si se habla de ello», si la extrapolamos fuera de la sesión psicoanalítica o incluso en esta. Convenimos, pues, que una función del psicoanálisis es suprimir esa represión, pero el análisis no se reduce a una *talking cure*.

Con Lacan se da también el aprendizaje del odio que le conduce a interrogarse sobre el amor, sin preocuparse de dominar su manifestación, o de mostrarse vulnerable. En fin, aprende a nombrar su deseo.

En sus referencias teóricas al psicoanálisis debemos agradecerle su precisión y sus innovaciones no siendo psicoanalista. Que el estado de la teoría lacaniana, diez años después de la muerte del autor, empuje —entre otros motivos— a Pierre Rey a publicar su libro, manifiesta el triste destino de los textos publicados de Lacan así como sus inéditos.

La obra inédita de Lacan alcanza la mayor parte de su bibliografía. Conviene señalar, entre otros, los siguientes textos fundamentales aún no publicados: los veintiún seminarios públicos (entre 1956 y 1980) y los dos privados (1951-1953); la conferencia sobre el estado del espejo (1936); la que disertó sobre lo simbólico, lo imaginario y lo real (1953); o las que pronunció, de 1947 a 1954, en el *College Philosophique* de París.

Aquellos, los textos publicados, vieron la luz sin bibliografía, sin notas, sin índices de conceptos o de autores, sin variantes, en una palabra, sin aparato crítico,

con la excepción parcial del libro que llegó a publicar Lacan *Écrits*.

Rey articula de este modo las tres fases de la conducción del análisis por Lacan: a) En un principio le dejaba hablar lo que quisiera, dice, dándole impulso cada vez que se producía una vacilación o una pausa; b) En un segundo momento, no quería escuchar a Lacan y cuando este hablaba le interrumpía; c) Finalmente, se sometió a la ley de Lacan en cuanto que la verdadera elaboración, el trabajo se hacía sobre todo en los intervalos que separaban las sesiones.

En el último punto, se trata de la gran innovación técnica de Lacan, las sesiones de duración variable uno de cuyos efectos es que al fin de la sesión siempre es una interpretación así como que el trabajo lo sitúa fuera, no en el interior de la sesión, como suele ocurrir normalmente. El piensa que el corte de la sesión no puede ser efecto del tiempo estándar, independientemente de lo que en la sesión ocurra; el final de la sesión debe estar acorde, más bien, con el discurso del analizante.

De la técnica del psicoanalista, en este caso, de Lacan habla sabiendo lo que hay entre manos, sobre todo en los casos en que acuden al análisis personas muy angustiadas o prometidas al suicidio. Allí, la vida y la muerte pendían de un hilo que tenía en sus manos el analista:

> De abrir la mano, de cometer el menor error de apreciación, de pronunciar una palabra torpe, de prolongar un silencio, de alargar una mirada en el mal momento, todo podía precipitarse en la nada: entre aquellos condenados ávidos de su muerte, destinados a la muerte, casi muertos, y que él arrancaba a la muerte para traerlos a la orilla desde muy lejos, ¿cuántos hubiésen sobrevivido de no ser por su intervención? (Pierre Rey, pág. 95).

No muchos psicoanalistas, es cierto, se aventuran en aceptar el desafío de estos «seres-para-la muerte», en afrontar una sola de sus miradas y menos si gozan del privilegio de ser analistas didactas y/o de reconocido prestigio. Pierre Rey sale así al paso de los que hablan de que a Lacan se le suicidaban analizantes y es que era de los pocos que aceptaban escuchar a los que iban tal vez a morir y, por tanto, aceptaba el riesgo.

El autor, a veces, se aventura, dentro de su análisis, a ciertas presuposiciones, por ejemplo de cómo veía la relación Lacan-Freud. Así, se atreve a decir a Lacan: «Suponga que Freud aún viviera. Los dos intentarian liquidarse. Sería la guerra» o cuando interpela a Lacan sobre su ética y este contesta: «Nada prueba que me hubiese desautorizado».

Rey se sabe situar, respecto al relato de su discurso en el análisis, de una manera cabal: dice siempre «me oí decir».

Con todo, el autor, a veces, transcribe o recuerda mal algunos datos. Así, cuando dice que uno de los apellidos de su amigo el Gordo, es Perier. Pudo confundir su escritura con la del intelectual, O.-J. Perier. El psicoanalista era otro: François Perrier, fallecido en 1990 y uno de los colaboradores más próximos de Lacan de 1952 a 1965.

En otro momento, si bien señala correctamente a los protagonistas, Sigmund Freud y Ferdinand de Saussure, confunde fechas y lugares. En 1905 Freud, sí, se encontraba en Viena pero Saussure no estaba en la Sorbona, sino en Ginebra. Saussure estuvo ciertamente en París, pero fue durante la década 1881-1891. En este tiempo, Freud también acudió a París durante unos meses, en su caso, para estudiar con Charcot, a cuyo lado permaneció cinco meses —de octubre de 1885 a febrero de 1886—. Así, pues, coincidieron unos meses, pero cada uno ignoraba el nombre del otro. Probablemente, Freud no oye hablar del padre de la lingüística antes de 1920, cuando tiene tendido en el diván a su hijo, Raymond de Saussure, que se convertirá en psicoanalista. Éste, en 1922, publica un libro sobre psicoanálisis que el mismo Freud prologa: pronto, será miembro de la sociedad suiza y uno de los fundadores de la Sociedad Psicoanalítica de París en 1927. Lacan lo trató, pero hasta la segunda mitad de siglo ninguno de los dos sabía de la revolución que la obra de Ferdinand de Saussure supuso para la fundación de la lingüística moderna. Lacan, en la década de los cincuenta estableció, como dice nuestro autor acertadamente, el vínculo entre Freud y Saussure.

Carlos Pujol, traductor del libro, goza de una merecida y dilatada fama que aquí confirma. Ello no obsta para que algunas expresiones puedan ser corregidas. Señalamos las que hemos encontrado:

C'est de la pure perte, traducido por *No sirve para nada* (pág. 70). Proponemos: participa de la pura pérdida.

Je voudrais un rendez vous avec le docteur Lacan, traducido por, *Quisiera pedir hora para que me visite el doctor Lacan* (pág. 40), sería más comprensible verterlo

por: *Quisiera pedir una entrevista con el doctor Lacan.*

Ecoutez, il peut me prendre ou pas?, que traduce: *Oiga, ¿puede visitarme o no?* (Ibid.), preferimos traducirlo por *Oiga, ¿puede recibirme o no?.*

La obtention aux renseignements d'un numéro de téléphone, traducido por: *Como pedir a informaciones un número de teléfono* (pág. 645), suena mejor en castellano si sustituimos *informaciones* por *información.*

En alguna ocasión, hubiera precisado la presentación de la traducción una nota, como cuando la frase «Le rapport entre la castration et un coin?», la vierte por «¿Qué relación existe entre la castración y una esquina o ángulo, en francés *coin?.*» (66). Dos párrafos más adelante, el mismo término *coin,* lo traduce por rincón, que si bien correcta, podía haberla acompañado con el término francés entre paréntesis y, así, facilitar al lector el posterior juego de palabras.

Lo que ya no depende del traductor son los efectos que, a veces, la lengua de llegada produce: «Rey, vagabundo» cuando el autor ha escrito «Roi, clochard».

El editor español ha cuidado la presentación del libro pero, en la portada y en la contraportada, ha introducido variaciones, omisiones y sustituciones. El editor francés coloca, en la contraportada, una foto en color del autor vestido en una playa, rodeado de palomas, que contrasta con el fragmento de la obra de Patinir, «el paso de la laguna Estigia» presente en la portada donde dos figuras desnudas avanzan en una barca sin divisarse la orilla. El editor español ha sustituido la foto de la contraportada por comentarios de prensa franceses elogiando el libro. De la contraportada ha eliminado, igualmente, el pie de foto donde puede leerse este texto:

Un passant
33 ans, tous les signes
extérieurs de la réussite:
mal dans sa peau.

Un passeur
Jacques Lacan, le plus
Brillant successueur de
Freud.

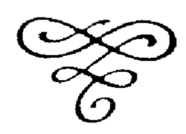
Un passage
L'analyse de Pierre Rey
Par Jacques Lacan.

En la portada, la edición francesa escribe *récit,* mientras que la castellana no traduce ese término y lo sustituye por este anuncio: «Un novelista de éxito llama a la puerta del psicoanalista más célebre desde Freud». Anuncio que falsea la realidad presentada en el libro: fue novelista sólo varios años después de comenzar su análisis y, en gran medida, para pagar las deudas del análisis. En fin, del cuadro de Patinir la edición francesa señala que se haya en el Museo del Prado, mientras que la castellana lo silencia.

En *Una temporda con Lacan,* Pierre Rey escribe de los efectos que conducen nuestra vida: una palabra, una muerte, un nacimiento, un encuentro, el amor, la falta de dinero, el nombre del padre. Efectos que entran en juego cuando un analista decide escuchar a un analizante y, así, iniciar un viaje en la barca de la transferencia, esto es, del deseo del analista.

Psicoanálisis, ¿qué es un análisis a través de la psique? «Exite el alma», pregunta Rey, sin saber lo que preguntaba. «La psique es la fractura, y esta fractura es el tributo que pagamos por el hecho de ser seres hablantes», contesta Lacan sin saber lo que contestaba.

Ángel de Frutos



Desde una geometría del espíritu*

El ICI, ha publicado la amplia investigación realizada por María Jesús García Puig sobre la compleja personalidad del pintor Joaquín Torres García, figura de gran relevancia en la evolución cultural del Río de la Plata, sobre todo por su actividad docente, y un tanto desconocido entre nosotros. Torres García (1874-1949), uruguayo de ascendencia catalana que, desde su Montevideo natal, se traslada de adolescente a Barcelona, donde realiza sus estudios de arte, viaja a Nueva York, Italia y Francia, París y a Madrid, para regresar finalmente a Montevideo con el firme propósito de fundar escuela y dedicarse a la difusión de sus teorías constructivistas.

En Europa toma contacto con las vanguardias artísticas, integrándose con apasionamiento en la exaltada polémica que éstas desarrollan en el período de entreguerras. Torres García pretendía un estilo superior en el que poder conjugar los principios de un arte metafísico con la revalorización de lo plástico puro que caracteriza a algunos movimientos de las llamadas vanguardias históricas. Y es así como Torres, con evidente capacidad sincrética, incorpora a su constructivismo ciertas tendencias del fauvismo, expresionismo, cubismo y neoplasticismo. Pero el espiritualismo como impulso creativo dominante de la actividad plástica y docente torresgarciana se nutre principalmente, para nosotros, de las teorías abstraccionistas de dos figuras señeras, no sólo en el ámbito de sus obras sino también en el de sus teorizaciones: Kandinsky y Mondrian.

En 1911, surge en Munich el grupo denominado *Der Blaue Reiter*, es decir, «El jinete azul», fundado por Franz Marc y Kandinsky. Más que un movimiento o una escuela, es un nuevo modo de captar la esencia espiritual de la realidad destinado a ejercer un extraordinario influjo en el arte europeo. Nos encontramos ante el nacimiento del abstraccionismo, cuya profunda huella en la historia del arte contemporáneo lo convierte en una de las tendencias fundamentales de ruptura con el naturalismo imitativo del siglo XIX.

Elaborando una poética de la protesta y la evasión, «El jinete azul» se refugia en el yo interior, en la verdad del alma, en lo espiritual de la naturaleza. Y esta mística intenta rescatar al artista de los fenómenos de lo real para desencarnarlo y purificarlo mediante la abstracción. Desde este exilio interior Marc enuncia su plena conciencia de la fealdad e impureza de la naturaleza, y afirma que del arte abstracto esperamos «la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo», aludiendo a que «un demonio nos concede ver entre las grietas del mundo y nos conduce en sueños detrás de su variopinto escenario».

Las propuestas de Kandinsky —de alguna forma latentes en la Europa de su tiempo— son sistematizadas en su libro *De lo espiritual en el arte* (1911), de tinte esotérico y claro profetismo neorromántico. Precisamente por todo ello, el libro alcanzó tal difusión (tres ediciones en menos de un año).

En la línea de revelación de Kandinsky, el color es el medio que ejerce una influencia directa en el alma, pues la base del arte es solamente «el principio de la necesidad interior». Kandinsky quiere despertar resonancias en el alma por medio de ritmos formales y vibraciones cromáticas. Y al respecto afirma Torres García: «... en esta pintura que hacemos, tendríamos que poner antes el plano de color, que diseñar una forma... si dibujamos la forma de un objeto, ya nos ponemos en la «idea de la cosa», y tenemos que ponernos antes en la idea de

* *María Jesús García Puig,* Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay, *Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990.*

un tono; y esto sería lo abstracto... Cubramos toda la superficie para que no queden huecos, y además para situar los tonos a un mismo nivel; y después, procuremos que de cada tono surja un objeto».

Dentro de la concepción dualista de Kandinsky, la historia de la humanidad se resume en la lucha del espíritu contra la materia, trazando un camino ascético que va del materialismo hacia el espiritualismo. Y este mismo camino es el que sigue el arte. Como dice Torres García en su libro *Universalismo Constructivo*, «Téngase fe en la estructura (que es geometría y medida), que nuestro espíritu hará el resto».

Si en Kandinsky descubrimos un abstraccionismo de reverberaciones líricas, en Mondrian hallamos la aceptación de una inspiración cientifista. Mondrian, a quien Torres García conoció en París en 1928, concretó las ideas de un arte inspirado en la perfección de las leyes científicas y matemáticas. Su proceso, afirma de Micheli, es puramente empírico, desnuda progresivamente el objeto de todas sus notas de individualidad hasta reducirlo a esqueleto, a estilización, a línea, es decir, hasta hacerlo desaparecer. Persigue esa depuración que no deja en la pintura sino un vago espectro de realidad. Mondrian funda en 1917 el neoplasticismo, que tanto habría de influir en toda la obra de Torres García.

Frente al individualismo, el neoplasticismo establece la serena claridad del espíritu, así como la identificación entre arte y vida, entendida ésta como pura actividad interior. Este es el abstraccionismo del rigor intelectual, de la regla y la geometría, cuyo más claro exponente es el propio Mondrian. A partir de 1920, sus cuadros adquieren la típica apariencia de superficies cubiertas de rectángulos y cuadrados que lo caracterizan. A fin de suprimir la subjetividad individualista, su poética elimina la línea curva haciendo de las rectas verticales y horizontales la única forma estilística consentida al neoplasticismo, y proclama el color unido, compacto, plano y puro, sin emotividad alguna.

Ambos abstraccionismos, el de Kandinsky y el de Mondrian, reconocen una misma raíz idealista y mística de inspiración romántica proveniente de la efusión del espíritu, a lo que Mondrian agrega la inspiración cientifista que lo aproxima a un positivismo espiritualista. Mondrian termina integrándose en la Bauhaus de Gropius, donde las investigaciones del constructivismo, del neoplasticismo y del «Jinete azul», dieron sus mejores frutos. Porque la Bauhaus ligaba estrechamente las investigaciones plásticas y arquitectónicas para obtener el óptimo método técnico-estético de enseñanza. También Torres García aboga siempre por la geometría porque intenta «... realizar, dentro del plano abstracto de la geometría y del ritmo, las ideas del universo. Y esto es en síntesis el Arte Constructivo».

Superado el entusiasmo participativo de las vanguardias, Torres García, ya en plena madurez, intenta dar un paso más y propugna un arte más completo basado en las distintas tendencias para reafirmar su creación de un constructivismo universal, y por eso anota: «El cubismo partió de la realidad y llevó lastre de ella; el neoplasticismo partió de la idea, y se quedó vacío, y el sobrerrealismo, al describir lo subconsciente, se quedó en un puro arte descriptivo. Por esto, ninguno de los tres fue netamente plástico. Y bien, al realizar el proceso a la inversa, nosotros hemos podido llegar a mayor pureza, y lo que es más, a una universalidad que jamás consiguieron dichos movimientos».

Torres García, dice María Jesús García Puig, era un ecléctico en el mejor sentido de la palabra, pues lo que hizo fue una relectura de los movimientos abstractos y constructivistas incorporando, además, al mundo moderno la tradición de las propias raíces americanas; su pensar y su sentir le llevaron a la creación de algo nuevo, incluso revolucionario, al insistir en aspectos hasta entonces no considerados: la superación del estatismo neoplasticista, la recuperación de la realidad del objeto perdido con el cubismo y la creación de un característico sistema de símbolos con un grafismo propio que da vida a ese universo constructivo.

El discurso teleológico y reiterativo de Torres García enuncia que «... entre lo interno y lo externo se entabla la lucha perpetua por querer conciliar ambas cosas. Luz, color, naturaleza, de un lado; por otro, las formas puras de geometría: ordenamientos apenas presentidos; un arte más fuerte, un arte construido...».

En 1934, Torres se vuelve a Montevideo y comienza su labor docente con verdadera pasión. Su presencia en el círculo intelectual montevideano provocó una encendida polémica, una revisión general de las opiniones plásticas imperantes, sobre todo en lo referente a la educación de los jóvenes. Él iba dispuesto a difundir una teoría

de arte particular que contenía lo mejor, en su criterio, que aportaron las vanguardias europeas. Proponía un replanteamiento plástico para realizar en Uruguay y América un arte como solución a la crisis de los valores éticos mundiales. Con este fin fundó el Taller Torres García de la Asociación de Arte Constructivo y desplegó una enorme actividad como conferenciante, sumada a la publicación de numerosos libros y artículos y a la realización de exposiciones plásticas.

Anota agudamente García Puig: «... no obstante la extensa relación de textos escritos por Torres García en torno a su teoría constructiva, no dejó en forma explícita un método a seguir para su práctica; explicó profusa, reiteradamente y bajo distintos enfoques los fundamentos de su «Doctrina», pero sin sistematizar un orden metodológico fijo». La eficacia y el desarrollo de su teoría quedan supeditados, en la práctica, a las clases del «maestro». Puntos como el manejo del compás, de la medida de oro para las divisiones octogonales, la explicación de los tonos y colores o la integración de la pintura en tres dimensiones aparecen superficialmente tratados, lo que dificulta la ejecución, aunque se hayan asimilado las ideas conceptuales del universalismo constructivo.

Lo más original de la propuesta de Torres García reside en la combinación de lo moderno con lo primitivo, de lo indígena con lo europeo, con el fin de conseguir un universalismo constructivo donde fundir los movimientos de vanguardia con los de las culturas precolombinas. Este proyecto, totalmente utópico, implicaba la reelaboración de toda la cultura nacional. Y cuando se dio cuenta de lo irrealizable del proyecto en un país cuya tradición indígena estaba ya muy debilitada, se dedicó de lleno a la enseñanza del arte constructivo basado en la pintura representativa y a la vez abstracta e integrando la imagen real de las cosas en la abstracción.

Su identificación entre arte y construcción lo llevan a insistir en no copiar de la realidad sino en ir a lo geométrico y a lo abstracto universal. Pensaba lograr así un tipo de arte popular al que todos tuvieran acceso comprendiéndolo y practicándolo. Después, con la experiencia, se dio cuenta de que tal arte no era posible en un ambiente tan atrasado como el del Uruguay de los años treinta.

Los cuadros de Torres García rehúsan abiertamente la imitación de la naturaleza y proponen extraer la esencia de sus elementos esquematizados, geometrizándolos para incluirlos en unos casilleros ortogonales, estructurados con armonía mediante la aplicación de la medida de oro. Sus rectángulos y cuadrados forman una firme pero dinámica estructura en la que asirse los símbolos. Resultado de esta unión es el microcosmos que encierra cada cuadro como un universo construido.

Este libro de García Puig constituye el reconocimiento y homenaje a la obra pictórica y al encomiable y permanente afán pedagógico de Joaquín Torres García.

Jorge Aller

Novedades vallejianas

La versión abreviada de su tesis doctoral que con el título de *Religión, Política y Ciencia en la Obra de César Vallejo* acaba de publicar Stephen Hart (Tamesis Books Limited, London) constituye una nueva invitación, atrayente y polémica, a releer al gran poeta peruano a partir de estas tres miradas. Religión, política y ciencia no son simples facetas en la literatura de Vallejo, no son

elementos sueltos sino la sustancia misma. Pero, ¿no habrá una obsesión primera? ¿la espina dorsal y alma de su cuerpo discursivo? Con evidente espíritu cartesiano se ha seccionado su obra y el afán analítico que lo motivó puede hacer caer en trampas interpretativas, al estudioso, a una suerte de *falacia de énfasis* que distorsiona la fibra esencial, el punto de apoyo, la «palabra justa» con que Vallejo mueve el mundo. En el primer capítulo dedicado a la religión se advierte este peligro. El autor siente que se mueve en arenas movedizas y se defiende con el uso reiterado del condicional, pero a punta de probabilidades avanza su tesis: «Vallejo distorsiona e ironiza el credo católico... esta subversión de la fe católica se expresa principalmente de dos formas, que son I) el cuestionamiento metafísico y angustiado de ideas, por lo general aceptadas acerca de la naturaleza de Dios y II) el uso de la blasfemia para describir sus experiencias eróticas».

Es sabido que el niño Vallejo tenía por abuelitos a dos curas de pueblo, que su familia tenía una profunda religiosidad y por eso el nombre que le ponen al *shulca* —el último infante de la parentela— fue el de Abraham, *Abrahamsito* («el escogido del pueblo de Dios»), como se le llamaba habitualmente. Pero no es el catolicismo institucional el que define el sentimiento religioso del poeta, es algo más raigal, más antropológico: es el espíritu panteísta del hombre andino que se funde facilmente con el devocionario cristiano y hace de César Vallejo un poeta hecho de mística y esperanza, de unción y cólera, de redención y humanismo. Armado de estos sentimientos abordará la política y la ciencia.

Lo que ocurre con Vallejo no es un caso aislado. Algunos antropólogos peruanos han mostrado que en el mundo andino el catolicismo se consustanció con la sensibilidad religiosa del hombre, de este hombre que sabía cohabitar desde siempre con la naturaleza *(lluvia no te hagas la dormida)*, dialogar con los espíritus, guardar tradiciones atávicas y atemorizarse ante los dioses tutelares. Vallejo, nieto de curas y de indias chimúes, es depositario de este patrimonio emocional, con el que construye toda su obra: «¡Indio después del hombre y antes de él!». Lábrase la raza en su palabra.

Los signos de religiosidad los encuentra el poeta codificados en la simbología de la doctrina cristiana. En *Los Heraldos Negros* Vallejo dialoga con ese Cristo, pero no es un diálogo de sumisión sino una conversación rebelde, respondona: «Si tú hubieras sido hombre hoy supieras ser Dios». La divisa de *Los Heraldos* podría ser: «Dios mío estoy llorando el ser que vivo». Pero el hombre es un barro pensativo, por eso Dios es el interlocutor privilegiado de Vallejo. El poeta lo increpa, lo reprocha, le pide piedad, le exige ser humano, y cuando no hay respuesta se asume como salvador:

> Se quisiera (...)
> ver a los pobres, y, llorando quedos,
> dar pedacitos de pan fresco a todos.
> Y saquear a los ricos sus viñedos
> con las dos manos santas
> que a un golpe de luz
> volaron desclavadas de la Cruz.

Se trata de salvar al pobre y salvar a Cristo. Vallejo asume la responsabilidad de tratar de *tú* a Dios. Es un pleito entre creadores, entre redentores. La idea de *trascendencia,* de discusión con un Ser Supremo para recrear algo del paraíso perdido, es el móvil, la palanca que mueve la obra de César Vallejo. Si en *Los Heraldos* es el encuentro áspero con el Cristo católico. en los *Poemas Humanos* la ira adopta la forma y los argumentos del humanismo moderno: «El hombre procede suavemente del trabajo» (inspirado del humanismo marxista); del amor al prójimo: «Al fin de la batalla,/ y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre/ y le dijo: no mueras, te amo tanto». Amor de humanidad. Vencer a la muerte con el amor. Tanto amor y no poder hacer nada contra la muerte. Al final, el amor terminará por ganar: «Entonces, todos los hombres de la tierra/ le rodearon... incorporóse lentamente/ abrazó al primer hombre; echóse a andar». Amor de multitudes.

Los poemas etiquetados de «políticos», de «comprometidos», pueden serlo en efecto, pero es la política entendida como una entrega, un pleno acto de amor, una filiación de fe en la revolución salvadora, una obligación ética:

> Obrero, salvador, redentor nuestro
> perdónanos, hermano, nuestras deudas.

Es el amor practicado como religión civil, una relación laica con los dioses. Asumido como un modo de vida, desde donde hay que interpretar sus deberes polí-

ticos. Esta actitud hay que subrayarla, ya que la vulgata sociologista ha hecho de Vallejo un poeta terrenal, superficial; se ha manipulado su fe marxista volviendo su hondo mensaje en asunto de barricadas y panfletos. Esta lectura epidérmica es muy corriente, y es un acto de traición a la profundidad mineral que hace aflorar su poesía. Reconocer el móvil religioso, laico, de Vallejo es un deber de honestidad que en nada opaca sus ideales revolucionarios, sino que los ubica en su esencial perspectiva trascendental.

Se ha confundido también la adhesión del poeta al marxismo como una renuncia a su emoción religiosa. No se puede renunciar al patrimonio genético. Su ideal socialista es una esperanza, algo teleológico y de fe. En sus momentos de mayor lectura de tratados de economía política, de filosofía materialista, de ciencia soviética, no dejó de ser espiritista y esotérico... Elsa Enríquez, hija de Elba Huara —bailarina peruana muy amiga de Vallejo— me contó en París en 1979, que «Cesítar hacía espléndidas y misteriosas sesiones de espiritismo, en las cuales convocaba a sus antepasados y al de los asistentes interesados», con lo que se ganaba un dinero, pues tenía fama de ser iniciado en las ciencias ocultas, e intelectuales y vecinos lo visitaban por eso. Y ella, Elsita, de 9 años entonces, discretamente le ayudaba a dar verosimilitud a sus prácticas misteriosas, haciendo ruido fuera del cuarto oscuro o golpeando bajo la mesa... Era un marxista gitano. En rigor, era marxista gracias a Dios.

Su interés por la ciencia debe también ser visto desde esta angulación. El hombre panteísta tiene una representación ordenada de la naturaleza y se reconoce en un Dios creador del orden y las causas primeras. El vanguardismo de Vallejo no reniega de esta concepción. Se interesó mucho por Newton, por Darwin, por los inventos de la época, se apasionó por el cine (quiso incluso hacer ideario estético de esto: «la emoción de mi época es una emoción cinemática»). La tecnología, la cinematografía, la comunicación inalámbrica, el avión, el vértigo de la velocidad, eran los símbolos exteriores de la nueva generación. El capítulo dedicado a la ciencia en Vallejo es la tesis y el aporte original de Stephen Hart. Nadie había hecho hasta ahora un análisis sistemático de la ciencia en la poética de Vallejo. En efecto, como señala Hart, Vallejo en sus años de estudiante fue un lector acucioso de la obra de Ernest Haeckel, que publicó en esos años el libro de éxito *Los enigmas del Universo*, donde resumía los avances científicos del siglo XIX (positivismo, materialismo y darwinismo). Este interés por la ciencia no le vino por la vía del materialismo marxista (que sí reforzó y amplió su cultura científica) sino por una vocación originada en sus años de estudiante. Es útil precisar que el libro de Haeckel llega a sus manos como premio por haber sido en 1914 el mejor alumno en el curso de Filosofía Objetiva II (ahora conocido como Filosofía de la Ciencia).

Al llegar a este punto es necesario informar de algo novedoso, de crucial importancia, pues puede redefinir el concepto que se tiene del poeta: César Vallejo fue un estudiante brillante en la escuela secundaria y en la universidad, de un rigor y una dedicación excepcional, que desmiente la idea del Vallejo bohemio y disperso que muchos mitómanos de la literatura le han creado. Me explico: estando en Trujillo en diciembre pasado (en el congreso peruano de filosofía), tuve la suerte de hacer amistad con don Eduardo Quirós Sánchez, un viejo maestro emérito de la universidad de esa ciudad, donde estudió Vallejo, quien me hizo conocer su trabajo *César Vallejo, Adolescencia y Promisión*, que leyó en el coloquio internacional con que se conmemoraron los cincuenta años de la muerte del poeta (abril de 1988), pero que por razones extrañas su ponencia permanece inédita. El texto demuestra, con pruebas en la mano, que sus estudios de secundaria, Vallejo los hizo en tres años y no en cuatro como era lo normal, pues debido a la brillantez mostrada en sus dos primeros años le permitieron saltarse el tercero y pasar directamente al cuarto. En los dos primeros años (1905-1906) al adolescente se le distingue con Medalla de Plata y Premio al Mejor Alumno, tanto en Gramática Castellana como en Historia Antigua y Media. En sus tres años de secundaria, sobre las 34 materias exigidas, en 16 saca la máxima calificación, 20, y en el resto no tiene ninguna nota por abajo de 16. En Gramática y Francés obtiene 20 todos los años (eso explica su fácil lectura de los simbolistas de entonces y de Baudelaire), y en los cursos de ciencias, como Álgebra, Aritmética, Zoología y Botánica, *todas* sus calificaciones son de veinte.

Hay aquí una disciplina y una vocación que se venía forjando. Por eso no llamó la atención que en 1911, se matriculara en la carrera de medicina en la Universidad

Mayor de San Marcos de Lima, estudios que abandonó al año siguiente por carecer de recursos para mantenerse en la capital. Al reiniciar sus estudios en 1913, ya en la Universidad de Trujillo, se inscribe en la carrera de Filosofía y Literatura. En los tres primeros años de la licenciatura, Vallejo arrasa nuevamente con *todos* los premios al rendimiento por materia cursada, que lo hacen acreedor al final de año a Diploma y a un libro concerniente a cada disciplina. Es cuando recibe el citado libro de Haeckel. En 1914, por ser primero en el curso de Estética e Historia del Arte, recibe el libro *Historia de las Religiones*, de Max Müller; y por el curso de Sociología recibe *La sociología y la política*, de Gumplowitz. Para un estudiante pobre y en provincias recibir estas novedades era un verdadero estímulo.

La templanza y el interés científico de Vallejo queda pues asentados desde sus años estudiantiles. Este elevado rendimiento universitario es pertinente destacarlo, porque prefigura el rigor con que el poeta asumirá el hecho creativo, el esmero de su dedicación literaria, que no tiene nada que ver con el bardo genial nacido por «generación espontánea» o de «inteligencia natural» con que algunos comentaristas lo han perfilado.

En su comprensión de la ciencia —la ciencia como herramienta para interpretar el mundo— influyó también Taine, de quien Vallejo leyó *Los Filósofos del siglo XX*, que recibió en 1913 como premio a su aprovechamiento del curso de Filosofía Objetiva I. Su bagaje científico permite al poeta enriquecer su registro, su entonación, más allá de las resonancias religiosas y políticas de sus poemas:

> Tú sufres, tú padeces y tú vuelves a sufrir horriblemente
> desgraciado mono
> jovencito de Darwin,
> alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio.

Para el poeta conocer los determinismos biológicos, le hacen consciente de la muerte como el destino inexorable del hombre:

> ...la muerte es un ser sido a la fuerza
> cuyo principio y fin llevo grabados
> a la cabeza de mis ilusiones.

Stephen Hart hace una lectura reveladora de cómo la ciencia gravita en el mundo de Vallejo. No se trataba, obviamente, de sólo mencionar palabras que suenen a ciencia, sino de basarse en ella para tener una comprensión del mundo, de la naturaleza, de hombre, de las mutaciones de la sociedad; por eso alrededor de los años treinta, Vallejo anuda su interés científico con el materialismo marxista, que entonces presumía de su carácter de doctrina filosófica y científica. Además de los poemas, en sus abundantes crónicas aparecen con frecuencia referencias a asuntos científicos o a innovaciones tecnológicas. Y en Lima, según pudo comprobar Manuel Lasso, se ganaba la vida como profesor de Matemáticas y Anatomía en una escuela de Mercaderías.

Respecto a su interés por la política, es bueno recordar que el progresismo de Vallejo data desde sus años de estudiante en Trujillo, donde formaba parte del grupo Norte (1915), núcleo original de líderes e ideólogos que luego formaron los movimientos aprista y socialista. Ese proceso de radicalización de Vallejo aparece bien retratado por Hart, pero lo que no convence es calificar de «troskista» el período de 1927 a septiembre de 1929. Es una tesis original, pero no desarrolla una argumentación o demostración por vía documental para que sea verificable. Es cierto que en ese período Vallejo se refiere a Trosky en sus crónicas, pero allí no se observa filiación alguna, por lo que es un abuso de confianza decir que «en aquella época, Vallejo debía todavía más lealtad a Trosky que a Stalin». Esta tesis es indemostrable, pues ni en los momentos en que Vallejo asumió la causa del socialismo soviético tuvo una actitud de beatería propagandista o de sumisión a lealtades. En 1928, año de su viaje a Moscú, en su artículo «Literatura proletaria», refuta la tesis de la RAPP (Asociación Pan Rusa de Escritores Proletarios), que sostenía que «la dictadura del proletariado era incompatible con la denominación de una literatura no proletaria»; entonces argumenta su oposicion de la siguiente manera:

> Cuando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro su existencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, *no acepto ninguna consigna* o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, *someta mi libertad estética* al servicio de tal o cual propaganda política.

Lo que sí resulta revelador es cuando Hart desentraña las claves de su desengaño político (1932-julio 1936).

Vallejo es hermético y criptográfico en su crítica a Stalin, de sus asesinatos políticos, de los campos de concentración:

> Pero, hablando más claro
> y pensando en oro, eres de acero
> a condición que no seas
> tonto y rehúses
> entusiasmarte por la muerte tanto
> y por la vida, con tu sola tumba.

Edgar Montiel

El juego como antídoto

Muchos años después (Alfaguara, 1991) es la última novela de José Antonio Gabriel y Galán, ganadora del «I Premio Eduardo Carranza», cuyo jurado estaba compuesto por Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri y Gonzalo Torrente Ballester.

El poder narrativo de *Muchos años después* —de estilo elegante, claro y directo—, lejos de clausurar las interpretaciones, aviva la riqueza de correspondencias y analogías de la imaginación creadora del lector. Desde el comienzo, Gabriel y Galán instaura en la infancia de los protagonistas un mito tras el cual no existe una respuesta explicativa, sino el universo impreciso del azar que la necesidad reacomodará en la adultez a las nuevas ocasiones que lo requieran. Es en esta nebulosa inicial —dice Emilio Lledó a propósito de los mitos— donde reside con demasiada frecuencia el pensamiento más original y revolucionario. Aquello de lo que no se puede hablar, advertía Wittgenstein, se muestra, dando lugar a que Manuel Benavides concluya que los mitos son un «insuperable juego» cuyo espectáculo muestra lo indecible.

El desarrollo económico y político de las sociedades avanzadas actuales no propicia el surgimiento ni la perpetuación de rituales colectivos permanentes, y el anhelo del rito subsiste sólo en formas trivializadas por la rutina que no satisfacen esta necesidad individual, por lo que cada cual deberá acogerse al ámbito de su mitología personal por medio de la memoria. El mito y el rito, tanto como el lenguaje poético o el juego, son instrumentos con los que la memoria construye, disimuladamente, un dique frente a la muerte y el horror a la sucesión irreversible del tiempo.

Porque la memoria, firma Durand, permitiendo volver sobre el pasado, autoriza en parte la reparación de los ultrajes del tiempo. El suyo es el terreno de lo fantástico puesto que arregla estéticamente el recuerdo. En esto consiste el «aura» estética que nimba la infancia, siendo ésta siempre y universalmente arquetipo del ser eufémico, ignorante de la muerte, porque cada uno de nosotros ha sido niño antes que hombre... La nostalgia de la experiencia infantil es consustancial a la nostalgia del ser.

Dice Benavides que los mitos y ritos, al reinsertar el tiempo primordial, logran que la comunidad acceda a lo perenne y, de este modo, se conserve. A través del poder eufemizante de la palabra —y de la imagen en general—, el espíritu ejerce el poder metafísico de oponer las obras a la carcoma del devenir; con disimulo y decoro permite la contemplación de la cruda realidad, que de lo contrario resultaría insoportable; pone la muerte al servicio de la vida para que la especie prosiga. Los mitos colectivos, preñados de una experiencia secular, señalan la orientación general, históricamente eficaz, hacia la realización humana. Así también, en la mitología indi-

vidual desarrollada por la imaginación fabuladora de Gabriel y Galán el mito inicial marca la orientación posterior de la vida de los protagonistas: el secreto descubrimiento, compartido por Julián y Silverio en la infancia, del cadáver de una niña aferrado a un cajita que encierra la enigmática palabra «Malambruno» es la señal, el símbolo, la metáfora anticipatoria que se transforma en objeto mágico por la reiteración de un acontecimiento extraordinario. «Malambruno» es la memoria, depositaria y guardiana, del destino de los dos amigos. Al reactualizar, muchos años después, ese momento heroico y pleno de la infancia, la palabra «Malambruno» reactiva la nostalgia del origen, a la vez que actúa como antídoto contra la angustia del devenir. En la medida en que Silverio y Julián construyen ese rito fundacional, la relación entre ambos se convierte, por complicidad, en un espacio sagrado y fraternal que funcionará como escudo protector en el difícil momento final.

Los juegos de la memoria

«Malambruno» se titula el primer capítulo de la novela; «Malambruno» es la última palabra, o palabro, que pronuncian mucho después los protagonistas al dispersar las cenizas de Odile en la última página. Se cierra así el círculo, como deseaba el autor al remitirnos a la circularidad, manifiesta y aceptada, de otra novela que comienza con la misma frase: *Cien años de Soledad*, de García Márquez. Si bien se trata de dos obras de argumento, escenario y estilos muy diferentes, en ambas alguien «había de recordar»; dominando la cronología de las peripecias, el narrador ordenará desde el futuro la común historia de Julián y Silverio adentrándose en sus recuerdos; tirará selectivamente de los finos hilos de la memoria para desarticular la sucesión real y transformarla en el tiempo circular o mítico de la novela. El poder maravilloso de la evocación permite desdoblamientos y condensaciones, acerca y aleja, disimula o realza los fragmentos vividos para integrarlos en una trama que sólo pertenece a esa memoria omnisciente configuradora de la totalidad de la obra.

Ya ha dicho Jacques Joset, entre otros, que el paradigma estructural de *Cien años de soledad* es la circularidad, puesto que la unidad narrativa termina donde comenzó. Con el análisis de la apertura del relato ya se han descubierto los ejes organizadores de la obra. Lo mismo puede afirmarse de *Muchos años después*, cuyo principio anticipa, cerrándolo, el final. Veamos por qué mecanismo sintáctico consiguen ambas narraciones esa circularidad —por demás frecuente en la novelística y la cuentística—, lograda aquí desde la apertura o frase inicial.

«Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.»

«Muchos años después, frente al cuerpo sin vida de Odile, había de evocar aquella tarde remota en que su madre lo llevó por primera vez a casa de los Zúñiga.»

Las correspondencias analógicas son evidentes y sugestivas. Estamos ante la fuerza anticipatoria, ambivalente y misteriosa, de una perífrasis de tono arcaizante —aunque el castellano es una lengua rica en perífrasis verbales que complementan la conjugación, ésta en particular es poco frecuente en la actualidad, siendo rara en el lenguaje coloquial—. «Haber + infinitivo» «es, dice Gili Gaya, la frase verbal obligativa más antigua y que hoy se siente como más literaria».

«Había de recordar», es una perífrasis con un verbo auxiliar en pretérito imperfecto y un verbo principal en infinitivo que expresa que la acción se continuará indefinidamente. Posee dos valores fundamentales: el modal obligativo y el temporal de futuro, reforzado y prolongado en su cumplimiento, en este caso, por el complemento circunstancial «muchos años después». Los significados de obligación y necesidad se mezclan con frecuencia, pero la obligación puede imponérsela el propio sujeto o el destino y la circunstancia. Aquí, en ambos relatos entendemos que quien recuerde cumplirá una imposición interna, aunque sea dentro de mucho tiempo, porque no podrá dejar de recordar un hecho importante para él, acaecido en su infancia. Además, en la misma frase se produce un cierre circular que aproxima el presente abierto del verbo en infinitivo *recordar* al pasado *había* más el complemento directo *aquella tarde remota* y al complemento circunstancial de tiempo *muchos años después*, remitiendo el primer complemento al pasado y el segundo, al futuro, para reunir de esta forma todos los tiempos en esa frase. Hubiera sido más usual decir: «Muchos años después él recordaría». Pero indudable-

mente el efecto logrado sería muy distinto y, por supuesto, inferior en su propuesta.

Las dos aperturas son un claro ejemplo de cómo a una determinada frase de organización textual corresponde una determinada forma lingüística, circular también en sí misma, logrando así la más íntima unidad entre el estilo y la estructura general de la obra.

Por medio del hipérbaton narrativo, o proceso de anticipación temporal, el narrador nos convierte en sus cómplices puesto que desde el comienzo nos da a conocer parte de lo que sucederá al final; el relato se encargará luego de ir revelándonos cómo y por qué se llegará a ese fatal desenlace.

Encuentro que los edificios ficticios de estas dos novelas, de García Márquez y de Gabriel y Galán, comparten el hipérbaton narrativo de la apertura anunciadora que instala la circularidad y la libertad frente a los distintos juegos de perspectivas temporales, perteneciendo cada una de ellas a mundos imaginarios construidos con muy diversos materiales básicos.

En un doble sentido, *Muchos años después* es una novela no sólo circular, sino redonda, que nos atrapa en su lectura desde el principio hasta el final.

Cada cual a su juego

El argumento podría sintetizarse como la crónica de una amistad surgida en la niñez en torno a un secreto. Las biografías individuales no importan tanto como los momentos en que se cruzan y rozan entretejiendo la trama común. También podría decirse que es la *historia* de las palabras en su búsqueda de interlocutor y en pugna con las circunstancias. Julián escribe una novela y, al publicarla, se desliga de ella; Silverio sigue atrapado escribiendo y reescribiendo un ensayo que no encuentra destinatario.

En el relato de Gabriel y Galán podemos destacar tres claves: una palabra, «Malambruno»; una frase, «... le asaltó la idea, disfrazada de vampiro...»; y unas siglas, «CsO» (Cuerpo sin Órganos), al parecer, un juego ideado por Artaud. La primera, a la que ya hemos hecho referencia, es la más vigorosa y abarcante, hasta tal punto que podría dar título a la obra. Remite con insistencia al origen fundacional de una amistad —entre dos seres de muy distinta condición social— que lo comparte todo, una época, inquietudes políticas, una amante, anhelos y fantasmas. Los personajes dicen «Malambruno» y lo han dicho todo. La segunda, enunciada en los primeros capítulos, resume el destino de los protagonistas, víctimas de sus obsesiones que, como vampiros insaciables —la teorización, los juegos de azar y la droga—, succionarán sus vidas hasta aniquilarlos, o mejor, hasta convertirlos en «Cuerpos sin Órganos». Y así desembocamos en la tercera clave, un juego de humor negro que busca llegar a la insensibilidad. En uno de los más importantes y divertidos capítulos de la novela, Julián, Silverio y Odile asisten, en una residencia geriátrica, a una representación esperpéntica propia del «teatro de la crueldad». Esta sátira disparatada y genial los impresiona profundamente, aunque todavía no pueden vislumbrar que también ellos, por distintos caminos de la crueldad, llegarán a convertirse en CsO. Amedrentado por su tuberculosis, Silverio piensa que «Nada podía ser lo mismo que antes. Un cuerpo amenazado es un cuerpo en que los órganos están de más y es preciso deshacerse poco a poco de ellos en un proceso interminable».

Podríamos decir que Silverio y Julián no son personajes autónomos, sino perfiles complementarios, como si fueran desdoblamientos, de una misma persona. El activo Julián hace y deshace cosas y seres; el pasivo Silverio existe como reflejo del anterior, abocado al absurdo de añadir folios y más folios a su inútil análisis teórico. El primero ejercita una forma natural de irresponsabilidad, con el consabido distanciamiento de los seres con los que se relaciona; no se decide a la militancia política, aun simpatizando con el partido comunista; sabiéndose objeto de la pasión y el afecto, se deja amar y admirar; se reserva para sí un espacio interior, en una manera de sentir y vivir sin comprometerse ni brindarse totalmente a nadie ni a nada, salvo al juego; decide incluso, por comodidad, compartir su mujer con el amigo. Silverio, el marxistólogo, personaje más bien tímido y modesto con problemas para relacionarse, siente un fuerte compromiso social que intenta encauzar, sin resultados, en su militancia política y su aportación teórica. Paradójicamente, será Silverio quien sienta la responsabilidad moral ante la caída de Odile, siempre dispuesto a ayudar y darse a los demás. Seguramente, la diferente

extracción social establece, en gran parte, la distinta conducta ética de los dos protagonista.

Ante el jugador jugado

Muchos años después es una novela preñada de elementos lúdicos, aun cuando ni el título ni la apertura anticipatoria hagan referencia al juego. Su temática fundamental es el juego, entendido éste como el impulso nuclear que intenta instalar en su desarrollo un tiempo absorto y un espacio absoluto; es decir, la lucha del juego contra el tiempo para procurar un mundo dentro del mundo:

«—... ¿Qué nos jugábamos?

—... nada menos que la existencia de Dios.

—Para mí Dios está ligado al azar, al juego y, más concretamente, en mi caso, al ajedrez... Yo sé que cuando gano al ajedrez es porque Dios está existiendo, como ahora...

—No me gusta frivolizar en estas cosas. Lo único que afirmo es que Dios está ligado al juego.»

«En un día como aquél redujo el problema a que no encontraba a nadie con quien discutir y contrastar ideas, camaradas que jugaran su mismo juego.»

Si el mundo exterior abruma a los personajes con su opacidad y desmesura, por el juego éstos recuperan un universo a su medida, que no es otro que el de la infancia. Si frente al devenir la incertidumbre de su propia identidad los corroe, los juegos a los que recurren actúan como percutores de la memoria de sí; pero la recurrencia al juego llega a ser tal que, finalmente, éste los fagocita al transformarse en una obsesión avasalladora y destructiva: «... seguía girando la ruleta sobre los bordes de su cráneo, como una corona de diminutos cascabeles, sin estridencia pero a toda velocidad, ¡que alguien pare esa máquina!».

La amistad entre Silverio y Julián se inició —según suele ocurrir— a partir de los juegos infantiles: carreras de chapas, explorar los misteriosos Canchos, inventar palabros con los que poseer lo desconocido, guardar el secreto de un macabro descubrimiento. Es la etapa de la reificación lingüística, cuando nombrar significa dominar el mundo, y es también la etapa de la fabulación de hazañas. Cuando los niños se aventuran por primera vez entre los peñascos y las cuevas de una zona prohibida, se sienten héroes, han transgredido las reglas afirmando así su personalidad en formación. Mas los animales jóvenes y los niños no mantienen por mucho tiempo el impulso lúdico, o sea, la gratuidad, el desinterés y el placer sin otra finalidad; con los años el juego se convierte en quehacer, en tarea aplicada a un objetivo necesario. De este modo, «muchos años después» cuando Julián y Silverio vuelven a encontrarse en su exilio parisino, ya están absorbidos, el primero por la creación literaria y el segundo por el afán de la teoría política. Y para reconocerse han de intercambiar aquella palabra del secreto, «Malambruno», que actuará como resorte misterioso del juego fraternal que se reinicia en la adultez.

Siguiendo la urdimbre argumental, descubrimos que Silverio y Julián no se han integrado en los círculos de París, a pesar de la oscura militancia política de uno y del éxito alcanzado por el otro con su primer libro; por eso deciden regresar a España, ahora ya los tres —Julián se ha casado con Odile, el tercer elemento de un previsible triángulo—. El viaje de regreso comienza de forma desgraciada, un fatal accidente cuesta la vida a la hijita de Julián. En adelante, los tres personajes jugarán un «juego de silencio y olvido» negando para siempre la existencia de esa pequeña (repetición del secreto compartido de aquella niña muerta al comienzo de la novela).

Con el trasfondo del final de la época del franquismo y de la transición, los tres protagonistas van dando tumbos sin integrarse tampoco en la vida madrileña. Insatisfechos, solitarios, indefensos y confundidos terminarán encerrados en su propio exilio interior (precisamente, el título de la novela de Julián). A fin de contrarrestar el fracaso, cada uno recurrirá a una forma de *juego individual* que los conducirá trágicamente a la autoanulación: Julián se abandona a la pasión devoradora de los juegos de azar; Silverio se limita casi exclusivamente a reescribir y ampliar hasta la saciedad un ensayo marxista que ni se publicará ni llegará siquiera a ser leído por alguien, convertido en una obsesión patológica e inmovilizadora; Odile busca en las drogas sus paraísos artificiales. Entregados por completo a sus juegos, experimentan una tensión que oscila entre el abandono y el éxtasis: nos hallamos ante el *jugador jugado.*

Mientras se compartían las reglas de los juegos como un secreto iniciático, se mantenía la cohesión del grupo;

pero cuando intentan por separado la cancelación de la vida cotidiana se sumergen en una soledad destructiva y estéril. El juego ya no es sólo cancelación del tiempo y del espacio, sino también cancelación del mundo de los otros y de toda actividad social. El juego no es aquí ni bueno ni malo, simplemente representa la búsqueda del vértigo, que ninguna otra actividad les proporciona. Es el ejercicio de la libertad que paradójicamente los conducirá a la esclavitud.

Sin embargo, aunque Silverio y Julián quedan entrampados y dispuestos a recomenzar su juego individual, al final, cuando todo se ha ido desintegrando —como si también por aquí hubiera pasado el huracán apocalíptico de Macondo—, dispersadas las cenizas de Odile y las del ensayo de Silverio, lo único que permanece y les sostiene es «Malambruno», es decir, la amistad que nació en aquel remoto tiempo de la inocencia.

Si la coherencia interna es, como quería Lucien Goldmann, uno de los baremos fundamentales para aquilatar un texto, podemos concluir que *Muchos años después* lo consigue sobradamente. Gabriel y Galán ha estructurado una novela donde el impulso temático nuclea, en perfecta unión, la organización y el tono apropiados del relato. Su prosa diáfana y jugosa construye personajes moldeados psicológica e ideológicamente a través de situaciones y diálogos perspicaces, sobre diferentes escenarios que encajan sus mundillos en el puzzle palpitante y evanescente de una época compleja que sólo la buena literatura logra retener para nosotros.

Myrta Sessarego



El teatro de Sabas Martín

Discursividad y alarma de una mirada atlántica

Sabas Martín (Santa Cruz de Tenerife, 1954), es uno de los creadores canarios de mayor versatilidad literaria. Su incursión en la poesía y el teatro se completa ahora con su acercamiento a la novela. Se entrega a la literatura con fe, confianza ciega y gran pasión, como señala Jorge Rodríguez Padrón en el prólogo a *Teatro de maniobras*[1].

Dedica gran parte de su actividad artística al teatro, no sólo como autor, sino en cualesquiera de sus facetas. Ha dirigido diversos montajes teatrales desde 1971. Mediante el periodismo radiofónico sigue desplegando, asimismo, una intensa labor.

De raíz y procedencia experimentales, Sabas Martín incorpora tanto los rasgos de un teatro discursivo como espectacular. Al igual que otros autores insulares —*Chela* o Cirilo Leal— se sitúa en la herencia de los años sesenta de un teatro preocupado por las motivaciones sociales, por producir en el público—lector un cierto descontento crítico frente a la molicie, a la pasividad ante los grandes problemas contemporáneos, entre los que destaca el de la violencia expresada en la amenaza de la

guerra, como se verá en *Teatro de maniobras.* Pero incorpora la espectacularidad renacida en el alborear de 1970 —aunque ya venía anunciándose a través de los «grupos independientes» al finalizar la década anterior—.

A esta faceta puramente autoral, habría de añadirse la de reflexionador y estudioso del teatro. Sabas Martín, se une así al grupo de Luis Alemany y Cirilo Leal, autores que han intentado explicarse y explicarnos a los demás los derroteros del teatro en las islas. Este creador insular no renuncia a esa condición discursiva incluso en sus propios textos de creación teatral, como se ve en los dos libros que ha publicado: *Las cartas de los náufragos. Así que pasen cincuenta años*[2] y este Premio «Ángel Guimerá» de Caja—Canaria, *Teatro de maniobras,* obra que aparece publicada por dicha entidad insular y la Editorial Fundamentos de Madrid, precedida de otros dos textos, *Los ciegos* y *La barraca de las maravillas maravillosas.* A este último libro es al que me voy a referir, haciendo especial hincapié en la obra premiada, pues sintetiza el discurso dramático de su autor.

La primera pieza con que se abre el libro, *Los ciegos,* ya se había publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos,* en 1983. Es el homenaje de Sabas Martín al escritor argentino Ernesto Sábato. En esta pieza continúa la tradición universal tan cara al teatro, como es la de los «disfraces» simbólicos; incluso en el manejo de la alegoría. Tal herencia tiene su expresión en Canarias: de finales del siglo XVI y durante el XVII, continúa en el XIX para contaminarse del expresionismo y cierto surrealismo de los movimientos de vanguardia hasta la guerra civil de 1936: se podría trazar un arco de continuidad desde Cairasco y Foggio hasta Antonio Rodríguez López y Claudio de la Torre.

En *Los ciegos,* pieza en un acto, se presentan dos fuerzas dialécticas —dialéctica de las formas y de los impulsos de la Naturaleza— mediante el simbólico Libro de la Vida — de las Ideas.

El esquematismo dramático permite al autor enfrentar dos *tópicos* universales: la luz —representada por Bruno— y las tinieblas —encarnadas por Fernando—. El primero es trasunto de la ciencia, de lo racional, como único camino para «la resolución de los enigmas». La luz frente a la oscuridad es el día frente a la noche. Oscuridades, «túneles que no conducen a ninguna parte». Las tinieblas señalan el designio oscuro de cada hombre, el ignoto destino con que está marcado.

Al cabo, el proceso cambiante de esas dos fuerzas definen y perfilan la vida de cada cual. Como ha señalado Sabas Martín, en *Los ciegos* gravita la escritura de Ernesto Sábato, el mundo de oscuridad y de premonición del que Fernando se hace eco en su parlamento sobre el ojo de Brauner vaciado por aquel fragmento fortuito del vaso de cristal que el pintor tinerfeño Oscar Domínguez estrellase fatalmente. El libro de la vida se convierte en metáfora de la Rueda de la Fortuna —esa diosa caprichosa— que nos hace tripudiar al son del azar.

El espacio de reflexión en que Sabas Martín ha convertido el universo escénico se amolda a otros diversos discursos: el del miedo y la razón, el de los límites de la lógica, el del arte igual a sueños, el desconocimiento de sí —de su lecho psíquico— del hombre frente a su exhaustiva sapiencia de las tecnologías. Todo ello forma un apretado haz de propuestas que se lanza al lecto-espectador. Es el signo de nuestro tiempo: la lucha de lo racional frente a un universo mistérico. Sobre la dualidad Fernando-Bruno, Abaddón, el exterminador, espera el momento de la purificación.

La segunda obra, *La barraca de las maravillas maravillosas* presenta rasgos similares a *Los ciegos* en cuanto se utilizan personajes simbólicos, arquetípicos. Sin embargo, son obras diametralmente diversas por cuanto la primera parodia —en la línea de Darío Fo— el lenguaje a través de los estamentos caracterizadores de la sociedad actual. En los nueve monólogos de *La barraca,* Sabas Martín pasa crítica a la banca —La Mujer Vampiro—, a la institución militar-religiosa —El Andrógino Hermafrodita—, a los intelectuales, críticos unos y dependientes del poder otros, en El Hombre de las Dos Cabezas...

La sociedad toma la apariencia de una fauna satirizada en estos seres circenses, un tanto fabulosos. Además de la crítica, el autor pretende ofrecer un homenaje sincero y afable al mundo de la farándula.

Desde que leí *Teatro de maniobras* me atrajeron dos aspectos de la obra. De una parte, la habilidad de trascender una anécdota sencilla, una parábola histórica, en torno a la destrucción. De otra, el intenso dramatismo

de dos universos «cercados» en los que sobrenada la insularidad: Torriani, Drake y las islas.

Dos tiempos, uno histórico y otro contemporáneo, permiten a Sabas esa dialéctica en el marco del teatro dentro del teatro. Como explica Jorge Rodríguez Padrón, *Teatro de maniobras* es «un alegato; pero también una parábola. Y ambas fuerzas confluyendo dramáticamente en la identidad de quien toma la palabra».

La obra es un compendio de reflexión y esfuerzo compositivo por ofrecer una obra en la que anida el espíritu contemporáneo más inquietante: la zozobra por vivir en un mundo en que la posible tragedia colectiva de la desaparición de la Humanidad por la guerra atómica impide —como señalaba el desaparecido Frederik Dürrenmatt— la escenificación del héroe trágico, con su específico *fatum* clásico sobre sus espaldas.

Aparición de un T (tiempo histórico) y de un t (tiempo actual, a su vez diferente al del espectador-lector, pero que la convención teatral —puro *topos* dramático que utiliza muy bien Sabas Martín— identifica con el del presente).

Lógicamente a cada tiempo corresponde espacios diversos: al tiempo actual, el escenario en donde se ensaya la obra (sus personajes son el director, la ayudante, el autor y actores que encarnan los personajes históricos del otro tiempo representado). Tal escenificación del presente dramático no es el del espectador, pero gracias a la convención teatral se identifica; para ello utiliza el recurso del teatro dentro del teatro; sólo como eso, como un recurso; por cierto, no de gran relevancia.

El buceo histórico —otro *topos* en que Sabas Martín desea hacer descansar su diatriba contra la violencia, permite segmentar la acción en espacios muy diversos: el estudio de Giovanni Torriani, tío de Leonardo, éste, ingeniero que trabajó en las fortificaciones canarias en el último tercio del siglo XVI; la cubierta de una carabela: la cámara real de Felipe II; una ermita de La Palma; una estancia del palacio de la reina Isabel I de Inglaterra; o la cubierta del navío del almirante inglés, Francis Drake.

Junto a tales espacios de la representación, inundan las pupilas del espectador las proyecciones u otras fórmulas visuales que sirven de auxilio a los parlamentos narrativos. Incluso, en un «tour de force» consigo mismo, y con las técnicas dramáticas, Sabas Martín presenta espacios utópicos marcados por la detención del tiempo, una suerte de ucronía, en que los personajes pueden dialogar, cuando quizá nunca lo hicieran; o bien, permite que se cuelen de rondón —en otra suerte de túnel del tiempo— personajes del pasado y del presente.

Por todo ello, definir esta obra como una pieza histórica porque se haya buscado la figura de Leonardo Torriani, o de Francis Drake, y se les presente junto con otra galería de personajes y hechos ciertamente históricos, es confundir el pretexto con el objetivo o la finalidad. Lo mismo podría decirse del recurso dramático que antes cité: el esquema del «teatro dentro del teatro», es no decir nada, porque no hay que buscar por ahí la importancia del texto.

El camino es otro. Sabas Martín es un autor en el que la discursividad es esencial: la reflexión crítica sobre hechos con incidencia en el presente es relevante, quizá por su trayectoria periodística.

Asimismo, la mezcla de lenguajes y estilos dramáticos: el épico junto al específicamente dramático; o bien mezclar géneros, como lo ha hecho con la composición de un ensayo formalizado como teatro con la obra *Así que pasen cincuenta años*, publicada en 1986 primero y luego al año siguiente por Caja-Canarias, con motivo de los 50 de la muerte de Federico García Lorca y como homenaje suyo a la figura y arte del poeta granadino. O el recurso muy teatral, de darle encarnadura, aliento y voz a Jacinto y Ernesto, —memoria aquietada en la niñez y la adolescencia, la ha llamado su autor— de su pieza *Las cartas de los náufragos*, en que se manifiestan las dos fuerzas históricas de la existencia del isleño: la centrípeta que lo encierra en la tierra-cárcel y la centrífuga, que lo impulsa hacia nuevos horizontes, hacia aquel ansia de novedad que ya destacaba en el canario Cairasco de Figueroa —otro canario del siglo de Torriani— en las notas a su traducción de *Jerusalén Libertada*, de Torcuato Tasso, traducción en la que tuvo la magnífica osadía de incluir versos de su cosecha en el canto quinto, para darnos la bella estampa de un tópico literario, el del *locus amoenus*, para resaltar el umbroso bosque de Doramas.

Los temas esenciales de *Teatro de maniobras* se organizan en forma circular, expandidos a manera de ondas: en el centro, originándolo todo, la diatriba contra la violencia, contra la guerra, el temor a la posible becatom-

be nuclear; otros, el tiempo capaz de derrotar las ilusiones, la entereza del hombre; unidos a éste, el de la muerte y el del destino. Giovanni le dirá a su sobrino Leonardo Torriani «los hombres no decidimos nuestro destino. A lo más que podemos aspirar es a intentar rebelarnos contra él». El *fatum* está signado en ocasiones por augurios tales como una estrella fugaz, la aparición de un pez, etc. Son signos de conducción de los actos. Vinculado a todos ellos, el de la rebeldía como forma de libertad para romper la tiranía del poder y no comprometerse ni directamente ni indirectamente con cualquier expresión de violencia. Aquí Sabas Martín desliza el conflicto —observable en el Torriani deseoso de paz por su gran anhelo es construir edificios civiles, no fortificaciones— del intelectual, del hombre crítico pero hasta cierto punto, pues la razón de Estado es una barrera infranqueable ante la cual sólo resta la actitud definida por su tío, el viejo Giovanni Torriani, muerto en Toledo, y conocido por el ingeniero *Juanelo Turriano.*

A partir de la escena III del primer acto se acentúa la complejidad de los dos planos, de los dos tiempos antes señalados; el actual, correspondiente al ensayo de la obra que vamos viendo representada por los actores (hacia un clímax que nunca veremos desde esta perspectiva dramática, es decir, el enfrentamiento entre Torriani y Drake). En este plano se darán contraposiciones de interés entre personajes que representan en sí mismos lo que son: el director, el autor, etc.; pero que también son *alter egos* de Sabas Martín y de quienes transitan el mundo del teatro. Así, la contraposición Autor/Director permite adentrarnos a la dicotomía entre literatura dramática y escenificación. Esta pareja hoy ya no provoca las iras de los partidarios de uno y otro componente. En esto, Sabas es heredero de una generación que casi se ahogó y se deshizo en ese debate durante los años 60 y comienzo de los setenta. Hoy, sin embargo, como se dirá en otro momento de la obra: se ha llegado a la síntesis en virtud de la espectacularidad; por concebir el teatro como un producto proteico —el más— que recoge, no se sabe nunca si por aluvión, de todas las artes.

Resurge la contraposición entre Autor/ Director/ Ayudante, en la escena siguiente para poner de relieve bien la misma polémica, bien la pareja verdad/ verosimilitud. O más adelante, ya en el acto tercero, la discusión crítica acerca de lo narrativo o lo estrictamente dramático de un texto teatral. Esta última, expresión paralela a una actitud poética «actual»: la reflexión del lenguaje dentro de espacio poético; el poema que se piensa.

Es curioso que sea en aquella escena III del primer acto cuando el Autor se declara, se confiesa; y a su través, el propio Sabas Martín. ¿Cuál ha sido el disparadero más o menos inmediato para escribir la obra? El cuadro de Torriani. Sólo un rostro y un sello con el escudo del apellido del ingeniero de Cremona. Después, en tal escena tercera el Autor enunciará otro referente más cercano a lo insular, al dirigirse a Torriani: «Tu estancia en Canarias: un episodio semioculto entre volúmenes de historia». Y al final de la misma secuencia emerge el motivo central de ese «escribir como quien clama»: «Utilizarte, Leonardo, para contar mis temores en esta época cuya crueldad ni siquiera sospechaste. Este inacabable e incalculable miedo doliendo; la amenaza de la gran guerra última si ocurre; a punto los átomos para sumergirnos en un abismo sin márgenes, sin fondo, sin vuelta, sin lázaros que nos rescaten».

El plano histórico aparece a su vez fragmentado por dos lenguajes: el narrativo-épico, que actúa de prolepsis de lo que acontecerá: la información nos llega por dos narradoras, auxiliada aquella mediante filmaciones u otras apoyaturas visuales que muestran lo relatado. El otro discurso es el representado por los actores en el escenario. En alguna ocasión, Sabas crea una tercera posibilidad: coincide al congelar el tiempo, para permitir el «diálogo imposible» entre personajes que se han colado de rondón, bien de un tiempo a otro; o bien para representar una aporía histórica, salvable por mor de la convención teatral y de la licencia discursiva: desdoblar el propio pensamiento para encajarlo en personajes que quizá —o sin quizá— nunca se encontraron.

En fin, digamos por último, que Sabas Martín ha sabido conjugar la diatriba contra la violencia en un marco del juego escénico y de elaboración del lenguaje, que lo acercan a las últimas tendencias teatrales.

Rafael Fernández Hernández

[1] *Edit. Fundamentos, Madrid, 1990.*
[2] *Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987.*

Bibliografía flamenca

Como realizaciones complementarias de la VI Bienal de Arte Flamenco celebrada en Sevilla, con la dirección de José Luis Ortiz Nuevo y el patrocinio del Ayuntamiento de Sevilla, Expo'92 y la Fundación Machado, se publicaron varios libros dedicados a la guitarra, a la que estaba consagrada esta sexta edición, más una antología de poesía flamenca.

Uno de los más importantes estudiosos de la guitarra flamenca del siglo diecinueve es el erudito malagueño Eusebio Rioja. En *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca* hace un excelente trabajo sobre el que se supone primer concertista con repertorio flamenco. Además de sus propias investigaciones, recoge lo que han aportado tratadistas de la talla de Domingo Prat, José Otero, José Luis Romanillos, Don Preciso, José Luis Ortiz, etcétera. Reúne y ordena las no demasiadas notas que sobre Arcas había dispersas.

Hijo de guitarrista, Julián Arcas aprende a tocar el instrumento con varios profesores simultáneamente, a leer y a escribir. A los dieciséis años ofrece en Málaga su primer concierto. Pronto su repertorio, tanto de compositor como de ejecutante, se ve enriquecido con piezas flamencas o procedentes de las flamencas. El libro tiene su valor también en reconstrucción de la historia musical andaluza de mediados del XIX, la recreación del mundo popular del romanticismo y el recorrido por los estilos relacionados con el flamenco que fueron parte importante en la trayectoria artística de Julián Arcas: soleá, rondeña, boleras, panaderos y punto de La Habana.

Por su importancia histórica y artística, el guitarrista Niño Ricardo merecía hace tiempo una monografía a él dedicada. No es, de todas maneras, *Niño Ricardo, rostro de un maestro*, de Humberto J. Wilkes, un libro muy ordenado y que vaya a interesar a cualquier lector de libros flamencos. Hay dos grupos de consideraciones que crearán bastantes rechazos: por una parte, un montón de páginas en las que Wilkes cuenta su propia biografía, con historias personales que ni siquiera están relacionadas con Ricardo, dando la impresión de un desmedido narcisismo; por otra parte, también un montón de páginas ofreciéndonos lecciones sobre el psicoanálisis de Jung. Aparte de esto, existen asimismo múltiples apuntes sobre una supuesta sociología de España que poco tienen que ver con Ricardo. Ha hecho el autor un amasijo de cosas heterogéneas, las ha metido en una coctelera, y el resultado es previsible.

En cambio, hay otras partes que tienen bastante interés y que son las que debían haber conformado el núcleo del libro, o incluso suprimiendo el resto. Por ejemplo, la descripción de la trayectoria artística, aunque sorprendentemente ocupa sólo seis páginas; la relación de los precedentes de Ricardo, los guitarristas Javier Molina, Ramón Montoya y Manolo de Huelva, si bien Wilkes, aprovechando que sabe música, podría haberlo desarrollado algo más; el recorrido por su discografía y por sus creaciones como compositor, ilustrándola con transcripciones musicales. Todo ello hace de la obra una valiosa aportación. Acaso, sobren elogios encadenados, no porque dejen de ser merecidos —que eso ya se supone para quien escribe una monografía sobre un personaje—, sino porque entorpecen la fluidez: decir que era soberbio, que era único, que hizo historia, etcétera; no es nada explicativo, es sólo una explosión de entusiasmo, más acorde con la devoción del fan que con la reflexión del analista.

Discípulo de Ricardo (al que le dedica dos páginas enteras de alabanza) y en menor medida de Manolo de Huelva, Eduardo el de la Malena fue un artista escasamente conocido por el gran público, sobre todo por el no sevillano. Manuel Herrera Rodas en *A la sombra de la Alameda. Vida y obra de Eduardo el de la Malena* nos recupera una curiosa figura, marcada por el sino de la desgracia, viéndose privado de sus padres cuando sólo contaba dos años, y desapareciendo su única hermana casi en

la adolescencia. Narrada por el propio Eduardo, conocemos parte de la historia flamenca de la sevillana Alameda de Hércules, fundamental emporio del mejor arte flamenco, donde él se cría al abrigo de la célebre bailaora La Malena, tía abuela suya, de quien le vino el nombre artístico.

Poco ambicioso y, según él mismo confiesa, «muy raro», su trayectoria profesional se centra principalmente en la fiesta privada y además en la propia Sevilla, porque no le gusta viajar y le da miedo el avión. Por eso, su toque se conoce por los pocos discos que grabó. Interesante es el capítulo redactado como memoria del artista, hablando de su vida, de sus rarezas, y dando su opinión cualificada sobre algunos compañeros en el arte.

Incluye también el volumen, una entrevista con Tomasa Torre y Pies de Plomo, inseparables amigos de Eduardo; otra entrevista, realizada por Antonio Rincón, con Manuel Mairena y una discografía de Eduardo el de la Malena, preparada por el aficionado japonés Seiju Oto.

El mejor escrito y ordenado de estos estudios sobre guitarristas que patrocina la VI Bienal de Sevilla es *Luis Maravilla. Por derecho,* libro preparado por Miguel Espín y José Manuel Gamboa sobre los recuerdos del maestro. El mundo flamenco desde los años veinte hasta los sesenta, con un montón de detalles, está descrito con una gran emoción, con tersura y mimo, pero siempre pretendiendo hacer justicia, colocando las cosas en el sitio que él cree que corresponde. La serenidad, el equilibrio, la mesura son las características principales de su narración. Tenemos la suerte de que Luis Maravilla no sea presuntuoso, cosa rara en todos los campos del arte, y más aún en el del espectáculo. No desea convertirse en héroe de leyenda, ni causar enormes admiraciones, ni abrumar al lector con confesiones personales y recuento de desgracias para mover a compasión.

No sólo tiene Maravilla un gran archivo en la memoria, sino también físico, formado por varias carpetas de documentos que guarda celosamente desde hace muchos años, pero que están a disposición de cualquier aficionado que se interesa por algún dato. Entre otras cosas, sabemos por sus libros que las rivalidades profesionales de antaño no eran siempre leales, como algunos han pensado; nos enteramos de que en los locales donde se celebraban fiestas privadas existían habitualmente los sobornos, que se veían obligados a hacer los artistas si querían trabajar; vemos cuántas veces tenían que soportar las borracheras de quien pagaba las reuniones, realidad lejana a la leyenda de que las fiestas antiguas eran un idilio; comprobamos las grandes dificultades que sufrieron los flamencos en la posguerra. Nos habla del colmao Villa Rosa, de la Llave de Oro del cante, del movimiento teatral, de la Ópera Flamenca, de la guerra, del exilio... Para qué seguir.

Espín y Gamboa no se han limitado a recoger el testimonio del artista, situándonos cada momento con una completa información y llevando el hilo conductor de la biografía de Maravilla. Aportan también extensos comentarios y notas sobre personajes relacionados con el protagonista: Niño de las Marianas, Pilar Calvo, Salvador Valverde, Pedro Garfias, Miguel de Molina, etcétera. Y ofrecen una interesante contribución a la historia de la guitarra flamenca describiendo la trayectoria en la que converge con la guitarra clásica, Miguel Borrull y Ramón Montoya por un lado y Francisco Tárrega y Miguel Llobet por el otro.

Celebramos que, de cuando en cuando, en colecciones dedicadas al flamenco salgan libros de poesía que se refieran a su mundo. En el caso de la *Antología poética parcial, jonda,* de José Luis Núñez, se aprovecha para rescatar de un cierto olvido a uno de tantos poetas excelentes que dio la generación de los sesenta. De una gran preocupación por las injusticias sociales, su lírica cuenta con una riqueza considerable en el lenguaje. La antología recoge todos los poemas que Núñez escribió sobre el flamenco.

Parcelar en áreas reducidas, es buen método para ir formando la historia global de cualquier campo. Así cada tratado puede atenderse más exahustivamente. En el caso del flamenco, una forma adecuada puede ser elaborar monografías sobre localidades. En la última publicación de la editorial Virgilio Márquez, *El flamenco y los flamencos de Alcalá,* de Manuel Ríos Vargas, hay una buena labor de rastreo, especialmente en fechas de nacimiento y defunción de artistas. Buena parte del trabajo gira en torno a la figura de Joaquín el de la Paula y su familia. También hay notas sobre los cantes alcalareños y el movimiento en torno al cante que allí se produce.

Eugenio Cobo

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

S U P L E M E N T O S

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.:	11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.:	8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:

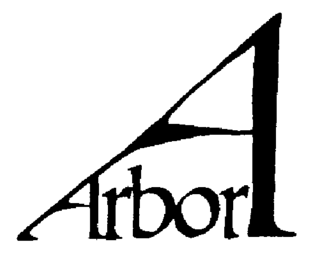


Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04

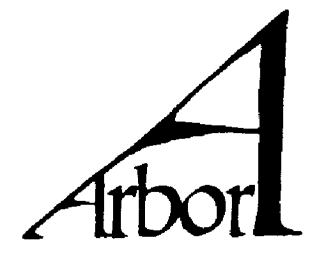

Anterior

Inicio





FEBRERO 1991



MARZO 1991



ABRIL 1991

ciencia *pensamiento* *y cultura*



DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla



REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef. (91) 261 66 51



SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef. (91) 261 28 33

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 18 **Julio-Diciembre 1990**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. UN ENFOQUE MUNDIAL»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

* **Reseñas temáticas:** Examen y comentarios —realizadas por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen seis reseñas realizadas por Alfredo Costa-Filho, Ernesto Ottone, Ana Sojo, Luciano Tomassini (latinoamericanas); Albert Carreras, Ana Isabel Escalona (españolas).
* **Revista de Revistas Iberoamericanas:** Más de 1.100 artículos, publicados en las principales revistas académicas y científicas de Iberoamérica, clasificados en un índice alfabético-temático de economía política.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10

LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 18, 1991

Diseño, **La balsa de la Medusa**

Portada, Francisco Goya, *Esto es peor* (Detalle)


Cuadernos
Hispanoamericanos



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Félix Grande
Tres fichas sobre flamenco

Pablo Antonio Cuadra
Johana Mostega

Santiago Kovadloff
El ciudadano Rimbaud

Alberto Rubio i Mora
Los jesuitas en Baja California

Juan Malpartida
La mirada fundacional

Escriben sobre W. A. Mozart (1756-1791):
Fernando Fraga, Blas Matamoro, Verónica